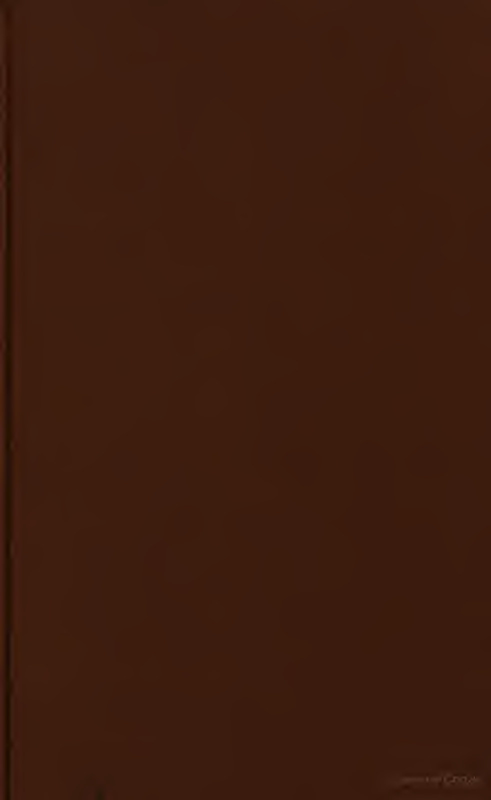
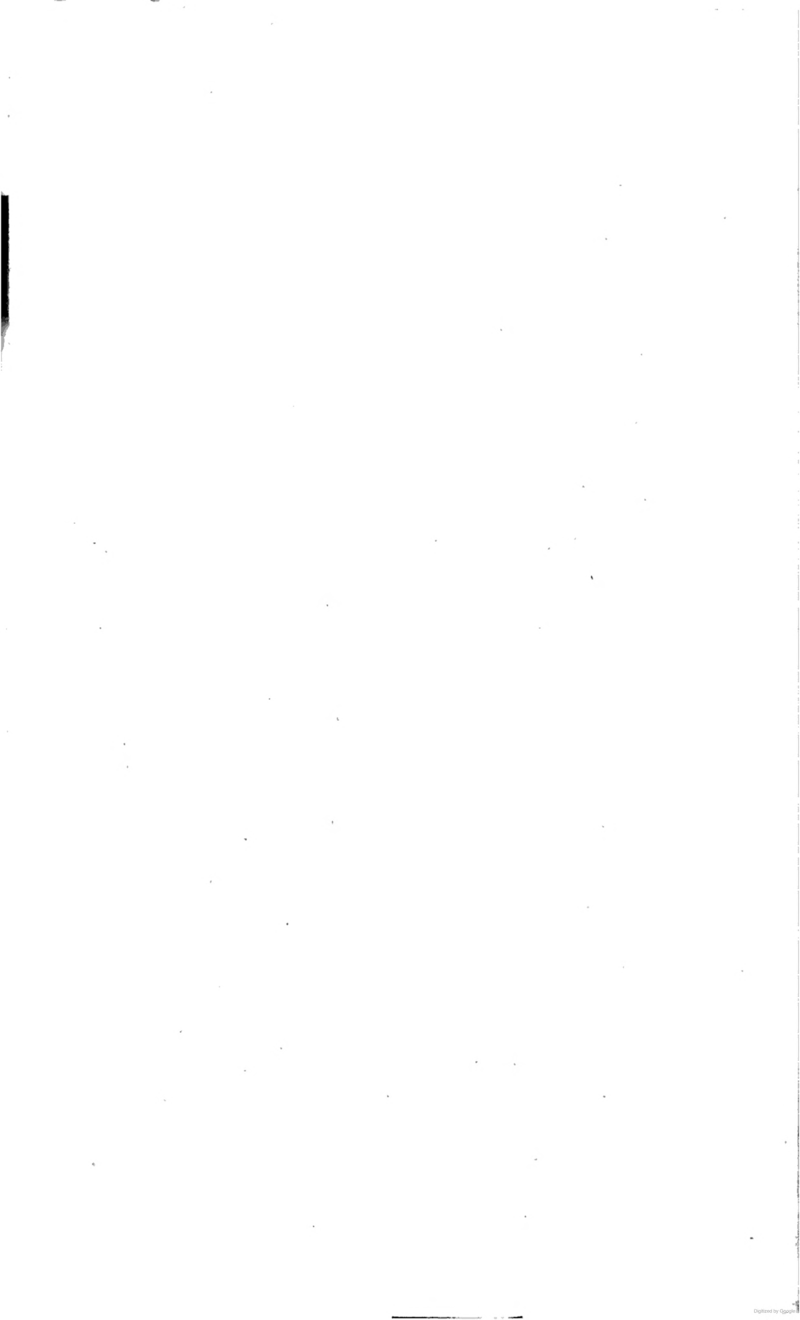








Die

Kunstgenossen der Klosterzelle.

Das Wirken des Klerus

in den

Gebieten der Malerei, Skulptur und Baukunst.

Biographien und Skizzen

von

Sebastian Brunner.

Erster Theil.

2

Wien, 1863.
Wilhelm Braumüller
k. k. Hofbuchhändler.

...nge von W. Braumüller, k. k. Hofbuchhändler in Wien, ist erschienen:

Unter Lebendigen und Todten.

Spazeirgänge in Deutschland, England, Frankreich und der Schweiz.

Von

Sebastian Brunner.

Zweite vermehrte Auflage.

8. 1863. Preis: 3 fl. 50 kr. = 2 Thlr. 10 Ngr.

Es wurden in dieser Schrift Erlebnisse und Ergebnisse von drei Ausflügen in den Jahren 1860, 1861 und 1862 niedergelegt. Eingängige Kritiken in verschiedenen Blättern haben sich bei erstem Erscheinen dieser Schrift voll Anerkennung über dieselbe ausgesprochen.

Die Wiener kath. Literaturzeitung, Nr. 11, 1862, schließt eine eingängige Besprechung obiger Schrift mit den Worten: „Das Buch gehört in die Reihe jener Bücher, die man in continuo fortlesen kann, ohne zu ermüden, und an deren Ende angelangt man wünscht, daß man noch mehr zu lesen hätte." Der literarische Anzeiger aus Münster sagt darüber: „Das Buch sprudelt von Humor, Witz und Satyre; es fördert tausend neue, scharfe, treffende Beobachtungen zu Tage; es hält sich auch, wo es aufhört fein zu sein, auf einer gewissen Höhe des Geschmackes und der Bildung, es ist durchweht von einer kerngesunden katholischen Gesinnung und die Sprache hat Gewandtheit, Leichtigkeit, Charakter."

Es möge hier der Inhalt dieser vermehrten Auflage angedeutet werden.

Das Passionsspiel in Oberammergau 1860. In 28 Abschnitten. Bilder aus Paris, Versailles, Fontainebleau in 9 Abschnitten. Bilder aus London in 9 Nummern. Neue Miniaturen aus Paris in 11 Nummern. Miniaturen aus Lyon in 8 Nummern. Bilder aus der Schweiz in 20 Nummern. Diese neue Auflage ist vermehrt mit Bildern aus der Krönungsstadt Reims, mit Spaziergängen in Schloß, Stadt und Friedhof zu Windsor, mit einer Beschreibung des Domes von Canterbury, der Todesstätte des h. Thomas Becket, der Ruinen des alten Primatial-Palastes und des Klosters von Canterbury, mit Bildern aus der Universität und den verschiedenen Collegien zu Oxford, mit neuen Miniaturen aus London während der Exhibition 1862 und mit einem Besuch der Dichtergräber zu Weimar.

Die

Kunstgenossen der Klosterzelle.

Das Wirken des Klerus

in den

Gebieten der Malerei, Skulptur und Baukunst.

Biographien und Skizzen

von

Sebastian Brunner.

Erster Theil.

Wien, 1863.

Wilhelm Braumüller

k. k. Hofbuchhändler.

Druck von J. B. Geitler.

Mosaiken der Vorhalle.

Als Einleitung.

1. Verklungene Namen. Es soll in vorliegender Schrift ein Bild vom Wirken des Klerus in Malerei, Skulptur und Baukunst aufgerollt werden. Von den Namen der klerikalen Künstler, besonders aus der ersten Hälfte des Mittelalters, ist nur eine sehr geringe Anzahl durch Aufschreibungen bis auf uns gekommen, denn die Kunstgenossen jener Zeit, Geistliche sowohl als Laien, trugen wenig ängstliche Sorge um Verherrlichung ihrer Namen in dieser vergänglichen Welt, eingedenk des Wortes, welches der Herr zu seinen Jüngern gesprochen: „Nicht darüber freut euch, daß euch die Geister unterthan sind, sondern daß eure Namen im Himmel verzeichnet stehen.“ (Lukas X. 20.)

Selbst die Meister der schönsten deutschen Monumente sind uns unbekannt; so sind die Namen vom Baumeister des Kölnerdoms, von jenem der Elisabethkirche in Marburg verklungen. Bisweilen findet man auf einem verwitterten Grabstein oder auf einem vermorschten Pergament den Namen irgend eines Meisters und weiter nichts, wie z. B. im Necrologium des Domes von Auxerre (Lebeuf. II. 249.) „Obiit Stefanus Canonicus et pictor.“

Wackernagel (die deutsche Glasmalerei) sagt in diesem Sinne: „Der Fleiß der Geistlichen verzichtete meist und gern inmitten der ganzen Bruderschaft auf die Nennung Einzelner.“ Springer (siehe Literatur am Schlusse) ruft aus: „O wären doch die Künstler des Mittelalters

prahlerischer und ruhmsüchtiger gewesen und hätten sie ihre Namen auf ihre Werke geschrieben." Aber nicht nur im ersten Mittelalter, auch vom 14. bis zum 18. Jahrhundert sind die Namen vieler Künstler, die in Klöstern gewirkt haben, verloren gegangen. Wer wüßte z. B. von den meisten kleritalen Kunstgenossen aus Böhmen etwas, wenn nicht der Prämonstratenser Dlabacz von Strahow in Prag, im Jahre 1815 als eine Frucht dreißigjährigen Forschungs- und Sammelfleißes sein Künstlerlexikon für Böhmen herausgegeben hätte?

Es wäre zu wünschen, wir besäßen über die anderen Länder Oesterreichs und Deutschlands ähnliche Werke. Theils dem Mangel an Quellen über das Kunstwirken des Klerus im Mittelalter, theils der Verborgenheit jener, die sich noch finden mögen, muß auch die Unvollkommenheit einer Schrift über diesen Gegenstand zugeschrieben werden.

2. Die Asyle der Kunst. Ueber den Umstand, daß die Kunst im Mittelalter vorzugsweise in den Klöstern geblüht habe, spricht sich Wackernagel aus: „Die Regel, auf welche die Klöster Deutschlands und sonst des Abendlandes unmittelbar oder mittelbar alle gegründet waren, die Regel des heil. Benediktus hatte den Brüdern außer den Uebungen der Andacht, den Fleiß der Hände anbefohlen, und sie befolgten den Befehl Jahrhunderte lang. Darum wächst weit bis in das Mittelalter herab alle Kunstgeschichte aus der Geschichte der Klöster hervor, und lange sind die Namen und die Werke, die sie zu nennen hat, lauter Mönchsnamen, sind Handarbeit von Mönchen, gehören auch Klöstern, wie im 9. Jahrhundert Fulda, im 9. und 10. St. Gallen, im 11 und 12. Tegernsee. Maler und Mönch waren zusammenfallende Begriffe."

In demselben Sinne sagt Heideloff (Bauhütte des Mittelalters): „Fast bis zur letzten Hälfte des Mittelalters stand die Baukunst unter der ausschließlichen Obhut

der Bischöfe und Mönche, welche sie als die gottgefälligste, vorzüglichste aller Künste, nicht gern profanen Händen anvertrauen wollten; aber diese geweihten Baumeister waren auch damals fast ausschließlich im Besitz aller Kunst und alles Wissens, ihnen verdanken wir die herrlichen Formen in der sogenannten byzantinischen Baukunst und die prachtvollste Ornamentik, sie waren Künstler aller Fächer, Mathematik mit allen ihren Nebenwissenschaften, Musik, Kalligraphie hatten in den Klöstern ihre Meister, die Chemie jener Zeit war ganz in ihren Händen und lieferte ihrer Arzneikunde Mittel, die heute noch in unseren Offizinen vorkommen, sie waren sogar Juweliere und Goldschmiede, und als die deutsche Baukunst damals den Kulminationspunkt erreicht hatte, waren es wieder Mönche, die sich Meister dieses Styles nennen durften, vielleicht gab die Erfindung dieses neuen Styles die Veranlassung, jedem Ausländer die deutsche Bauhütte zu verschließen. Und wer war der Erfinder dieses neuen Baustyles? Abermals ein Benediktiner zu Straßburg, in dem Steinmetzbüchlein unter dem Namen Albertus Argentinus bekannt, aus dessen Schule 1270 der berühmte Erwin und andere bedeutende Künstler hervorgegangen. Dieser Albertus war ein Mann, der das System des Pythagoras auf das Großartigste auffaßte, das sogenannte Achteck, den Schlüssel altdeutscher Baukunst erfand, und die Echtheit seiner Erfindung auch sogleich in Erbauung des Straßburger Münsters beurkundete, in welcher Originalität mit Kühnheit und Neuheit des Styls um die Palme rang, eines Werkes, das die Bewunderung einer halben Welt auf sich zog, den Namen des Meisters der Unsterblichkeit übergab, der Straßburger Bauhütte aber den höchsten Glanz verlieh, der sie über alle ihre Schwestern in ganz Deutschland stellte."

Aber nicht die Baukunst allein, die Wissenschaften und Künste überhaupt haben sich zur Zeit des großen

sozialen Winters, nach dem Zusammenbrechen des römischen Reiches, als die kämpfenden Völkerhorden verheerend durch Europa zogen, in die Mauern der kirchlichen Genossenschaften geflüchtet, um dort liebreiche Pflege zu erfahren — die letzten Tage der Kunst schienen zu jenen Zeiten gekommen zu sein. Heideloff bemerkt hierüber: „Aber jetzt thaten die Klöster und Stifte ihre Thore auf und nahmen die verscheuchte Himmelstochter in ihren Schutz; still aber eifrig sammelten die Mönche Alles was gerettet werden konnte, und vereinigten es mit dem eigenen Wissen, der Tage harrend, wo die reiche Saat wieder mit Sicherheit dem vaterländischen Boden anvertraut werden könnte. Gewiß der klösterlichen Stille und Abgeschiedenheit, ihrer Unantastbarkeit, wenn rund um sie her der Krieg mit allen seinen Schrecken tobte, haben wir die Erhaltung und Ausbildung so mancher Kunst, so mancher Wissenschaft zu danken, die wir, zu ruhigen Zeiten fortgebildet, aus den Händen gelehrter Klosterbewohner zurück empfangen."

Wir bemerken bei dieser Gelegenheit, daß wir im Verlaufe dieser Schrift, um unparteiisch zu Werke zu gehen, oft Aussprüche von protestantischen Gelehrten und Schriftstellern angeführt haben; wir hoffen auch, daß unbefangene und vorurtheilsfreie Protestanten, die auf dem Boden des positiven Christenthums stehen, und die für Kunst überhaupt einen Sinn haben, dieser vorliegenden Arbeit nicht abhold sein werden. Hat ja doch Sinn für Kunst und Kunststudium schon viele Vorurtheile gegen die katholische Kirche beseitigt; und das blöde Geschrei über die Finsterniß des Mittelalters ist jetzt nur mehr ein Schiboleth für den verwahrlosten Literaturpöbel aller Konfessionen geworden, der wie er selbst nur von giftigen Phrasen und Schlagwörtern aufgeschwollen ist, auch das Volk nur mit Phrasen und Schlagwörtern zu füttern weiß.

Aber nicht nur im Mittelalter, sondern auch bis auf die neueste Zeit herab ist die Kunst in Klöstern, besonders in Spanien und Italien heimisch gewesen und wir meinen, daß es uns gelungen sein dürfte, viele Namen und Werke, an denen die moderne Kunstgeschichte vorübergegangen ist, aus dem Schutte zu ziehen und sie ans Licht zu stellen. Unseres Wissens hat sich noch Niemand damit beschäftigt, den vielen Künstlern klerikalen Standes in Italien, deren Werke noch zu sehen sind, und deren Biographien in den Spezialkunstgeschichten der einzelnen Städte vorkommen, und jenen Spaniens, von denen in Deutschland auffallend wenig bekannt worden ist — eine besondere Aufmerksamkeit zu schenken. So war z. B. Roèlas, genannt: il Licenciado der Lehrer des großen Zurbaran, den man, als er Maler des Königs geworden, den Maler des Königs und den König der Maler nannte. (Pintor del Rey, y Rey de los pintores.)

Ueber die im geistlichen Stande geübte Kunst bemerkt Vasari in der Einleitung zur Lebensskizze des Camaldulensers Don Lorenzo: „Mir dünkt, es müsse einem guten Geistlichen ein großes Vergnügen machen, wenn er sich auf ehrenvolle Weise mit Wissenschaft oder Kunst, mit Malerei oder Mechanik beschäftigt, ein Umstand, der nicht nur nicht tadelnswerth ist, sondern den Mitmenschen Nutzen oder Freude bringen kann. Die von den kirchlichen Funktionen erübrigte Zeit verfließt auf eine anständige Weise im Vergnügen dieser angenehmen Arbeiten. Dazu kommt noch, daß derjenige, welcher solcher Beschäftigung sich hingibt, nicht nur während er lebt von Allen werth gehalten wird, die nicht von Neid und Bosheit eingenommen sind, sondern daß er auch nach seinem Tode wegen der Werke und des guten Rufes, die er hinterläßt, geehrt wird. Wer seine Zeit also dahinbringt, lebt in ruhiger Betrachtung und wird vom Ehrgeiz nicht gequält, der bei müßigen Leuten, die keine

Beschäftigung haben, und auch noch unwissend sind — zu ihrer Schande gefunden wird. Wenn es nun auch geschieht, daß ein rechtlicher Mensch von einer niedrig gesinnten Umgebung verfolgt wird, so hat doch das Gute eine so große Kraft in sich, daß diese mit der Zeit die Bosheit der schlechten Gesinnung niederwirft, und der Ruf des Ehrlichen immer heller und glänzender erscheint."

3. Die ethische Seite der Kunst in den Klöstern. Das eigentliche Leben der Kunst ist ein Opferleben. Wer die Kunst um Gotteswillen pflegt, wer entschlossen ist, die Werke seines Talentes an die Stufen des Altars niederzulegen, der ist der glücklichste Künstler, weil er sein Leben gern und ganz der Kunst opfert.

Irdische Güter werden ohnedieß dem Künstler selten zu Theil; Künstler, die es zu reichen, gnädigen Herren gebracht haben, wie Rubens und einige neuere Franzosen, gehören in die Raritätenkammer. Ueber das Opfer der Kunst sagt Lacordaire (Vie de Saint Dominique. 6. Edit. Paris 1860, p. 82.): „Der Geist, der sich in die Schatten der Klostergänge zurückzieht, bringt Leib und Seele, aber auch sein Talent, das er von Gott empfangen, Gott als ein Opfer dar, und er findet in seinen Vorfahren Urbilder und Meister. Vor dem Altar sind alle Brüder durch das Gebet vereinigt, wie die Sonnenstrahlen im Prisma, in der Zelle theilen sich die Farben des Prisma, und jeder Bruder betrachtet in seiner Art und Weise einen Lichtstrahl der göttlichen Schönheit."

Die Bewohner der Klöster haben nicht allein durch das Wort, das aus dem Munde geht, gepredigt und gelehrt, sie haben auch durch Steine in erhabenen Tempeln, durch Marmor, Erz und Farbe, in Skulptur und Malerei zum Volk von der Herrlichkeit Gottes,

von der Liebe des Heilandes zur Menschheit, von der Seligkeit der Heiligen gesprochen, und so erbauen noch heutigen Tages viele dieser Meister durch ihre Schöpfungen den sinnigen Betrachter derselben, nachdem die Leiber derjenigen, welche diese Werke geschaffen, schon Jahrhunderte lang im Grabe liegen. So sind auch die Künste als Boten des göttlichen Wortes in die Welt hinausgezogen; in heiligen Melodien spricht die Musik vom Ewigen zum Zeitlichen, von der Glorie des Schöpfers zum Geschöpfe, und die bildende Kunst hat ihr Buch mit mächtigen Buchstaben in farbenreichen Bildern, in Statuen aus Erz und Marmor im Tempel Gottes aufgeschlagen, um von Gottes Macht und Herrlichkeit und von seiner unendlichen Liebe ein wunderbares Zeugniß abzulegen.

Man kann in Durchforschung der Kunstgenossen aus der Zelle seltene Menschen kennen lernen, die in der Zucht des Klosters sich ein glückliches Leben geschaffen, und die vom Lehrstuhle der Kunst durch die beredte Sprache des Bildes oder der Baukunst, auf Tausende ihrer Zeitgenossen und auf Millionen ihrer Nachkommen erhebend und belehrend gewirkt haben. Wer an der Kunst eine durch Vorurtheil nicht getrübte Freude hat, dem wird auch der soziale Verkehr dieser Künstler, ihre Stellung zu ihren Kloster-, Kunst- und Zeitgenossen von Interesse sein, und er wird der Erzählung von wenig bekannten Zügen und charakteristischen Begebenheiten aus dem Leben der bedeutenderen dieser Künstler kunstfreudige Aufmerksamkeit zuwenden.

4. Ueber Werthschätzung der Kunst. Wie in Italien jede Stadt auf die Künstler stolz ist, die aus ihr hervorgegangen, das erhellt aus jenen Kunstmonographien, von denen fast jede bedeutende Stadt Italiens eine aufzuweisen hat. Mit: „Questo grand uomo“ (dieser große Mann) beginnen oft die Biographien eines halb-

wegs bekannten Malers, ist aber der Ruf eines Künstlers über Italien hinausgegangen, dann kann man auch lesen, wie z. B. Citadella in seinen Malern von Ferrara, das Leben des Cavalier Barbieri (genannt Quercino da Cento) beginnt: „Questo portento della natura e del arte nacque et cet" (Dieses Wunder der Natur und der Kunst wurde geboren u. s. w.) Jedenfalls beurkundet dieser Enthusiasmus für Landsleute, die etwas geleistet haben, einen noblen Sinn, welcher dem selbstgenügsamen Indifferentismus nicht eigen ist, der seine Tage in den untersten Schichten der Gedankenwelt dahinträumt.

In Italien ist es in Uebung des Kunstmäcenats von Seite kunstfreundlicher Päpste und Kardinäle nicht bei einer kalten Herablassung zu den Künstlern geblieben, nicht selten hat sich das Verhältniß zu einer, den Künstler und den Mäcen zugleich ehrenden Freundschaft gestaltet. So schrieb der Kardinal Ercole Gonzaga an Don Ferrante, seinen Bruder von Mantua dd. 7. November 1564 über den Tod des Giulio Romano unter anderen Folgendes: „Zu unserem größten Herzleid haben wir unsern Giulio Romano verloren, mir ist, als hätte ich meine rechte Hand verloren. Ich kann mich nicht der Thränen erwehren, so oft auf ihn die Sprache kommt." Der Kardinal war bei ihm, als er die heil. Sakramente empfing. (Das Original dieses Briefes ist in der Barberina zu Rom, publizirt hat ihn Gaye in: Carteggio T. II. p. 501.) — Die Fürsten zu Titians Zeit schätzten es sich zur Ehre von ihm gemalt zu werden. In Frankreich haben einige Könige wie Karl V., Karl IX., Franz I., den Glasmalern Adelsrechte verliehen.

In den kirchenhistorischen Quellen finden sich bisweilen im Allgemeinen eben so unbekannte als originelle Bestrebungen vor, die Kunst zu ehren und zu fördern. So stiftete der Bischof Godefroy de Champ-Aleman zu

Auxerre an seiner Kathedrale einige Canonicate derart, daß eines einem berühmten Goldschmied, ein zweites einem gut unterrichteten Maler, das dritte einem kundigen Glasmaler verliehen werden sollte. („Aurifabrum mirabilem, pictorem doctum, vitrearium sagacem.“ Hist. episc. Antiss. ap. Labbe Nov. Bibl. Mss. T. I. p. 453.)

Diese Liebe zur Kunst im Dienste der Kirche hat etwas Ehrwürdiges, aber auch etwas Praktisches an sich; es handelte sich darum, Talente zu verwerthen, die schon etwas Tüchtiges geleistet hatten, und die von nun an zur sichtbaren Verherrlichung des Hauses Gottes etwas beitragen konnten und sollten.

Bei dieser Gelegenheit kann bemerkt werden, daß Künstler in der Regel ruhiger und unangefochtener, also auch glücklicher gelebt haben, als Schriftsteller. Der Schriftsteller fordert durch sein Auftreten, wenn er anders für eine Idee einsteht, eine Menge von Feinden heraus, die alles Mögliche thun, um ihm das Leben zu verleiden. Das Buch des italienischen Geistlichen Pierio Valeriano über das „Mißgeschick der Schriftsteller“ ist eben so betrüblich als lehrreich. Valeriano hieß von Haus aus dalla Fosse, war in Belluno 1477 geboren, und starb zu Padua 1560. Der Mann selber war nicht unglücklich, er besaß gute Pfründen, ließ sich mit 60 Jahren erst zum Priester weihen, schlug ein von Herkules II. Herzog von Ferrara angebotenes Bisthum aus, und erreichte in Friede und Ehren ein hohes Alter. Er spricht in seinem Buch von 200 unglücklichen italienischen Literaten. Davon starben 10 an der Pest, 6 wurden bei der Plünderung Roms, 13 in einem Aufstande erschlagen, 5 starben an unheilbaren Krankheiten, 16 wurden gemeuchelt, 15 starben in Armuth den Hungertod, 9 brachten sich selbst um u. s. w., 4 starben aus Liebesgram oder anderem Blödsinn (per delirio amoroso ed altre follie). Das merkwürdige Buch erschien zuletzt aus dem

Lateinischen übersetzt in Mailand bei Malatesta 1829 unter dem Titel: La infelicità dei letterati. Wir führen es hier an, um den Satz aufstellen zu können, daß die Künstler überhaupt nicht so bitter vom Geschicke heimgesucht wurden als die Literaten. Insbesondere scheinen die Künstler in den Klöstern ihrer Mehrzahl nach aus verschiedenen Gründen ein glückliches weil zufriedenes Leben geführt zu haben.

5. Mißhandlung der Kunst durch Urtheil und Zerstörung. Die größte Abgeschmacktheit in der Kunst und im Kunsturtheile herrschte in jener Zeit, in welcher der fadenscheinige Rationalismus im vorigen Jahrhundert den Sturm über klösterliche Institutionen heraufbeschwor, von denen Viele die Geschichte eines Jahrtausends hinter sich hatten.

Im Lager des Illuminatenthums und in den Freimaurerlogen aller Gattung ertönte der Ruf: „Die Klöster seien nicht mehr zeitgemäß, sie haben sich überlebt." Katholische Skribenten beteten, um auch an einigen Strahlen vom Lichte der Aufklärung sich zu sonnen, den Ausspruch der Logenweisheit nach. Aber unparteiische Protestanten, selbst im vorigen Jahrhundert, wo die „Aufklärung" alle Welt wie eine Drehkrankheit erfaßte, sprachen, auf Thatsachen und eigene Anschauung gestützt, ein ganz anderes Urtheil aus. So der gelehrte Georg Wilhelm Zapf in seiner Schrift: „Reisen in einige Klöster Schwabens durch den Schwarzwald und in die Schweiz, im Jahre 1781. Erlangen, Palm 1786." In diesem Buche ist zu ersehen, wie gerade zur Zeit des Klostersturmes in vielen Klöstern noch Kunst und Wissenschaft heimisch war, und man kommt durch diese und ähnliche Werke zum Resultate, daß jene Herabgekommenheit der Klöster, welche eine nothwendige Aufhebung derselben bedingt haben soll — gar nicht vorhanden gewesen ist.

Gerade umgekehrt: Erst nach dem Klostersturm, erst in der Zeit, in welcher man hie und da noch einige Klöster mit bureaukratischer Oberintendanz gnädig fortbestehen ließ, ist die Kunst aus den Klöstern ausgezogen, und die wirkende schaffende Wissenschaft hat durch den Umstand, daß manche dieser Klöster Staatsschulen mit nivellirendem, gleichförmig zustutzendem, bureaukratisch organischem Maschinengetriebe bekommen, gewiß auch keinen erheblichen Aufschwung erhalten.

Es ist unglaublich, von welcher Verblödung des Kunsturtheiles gerade in dieser Aufklärungsperiode, die damals herrschende „öffentliche Meinung" erfaßt worden ist. Bis zu welchen Bizarrerien sich im vergangenen Jahrhundert die Kunstkritik verstieg, davon nur ein Beispiel: Ein Monsieur de Piles gab eine Künstlerwaage (Balance des peintres) heraus. Der Mann war ein hochgradiger Mathematikus. Er prüfte mit seiner Waage bei jedem Maler 4 Eigenschaften: 1. Komposition, 2. Zeichnung, 3. Kolorit und 4. Ausdruck. Waagen sagt über diesen Mann in: „Kunstwerke und Künstler in Paris. Berlin, Nikolai 1839: „Der Grad, welchen ein Meister in jeder dieser 4 Rubriken erreicht hat, wird durch Zahlen ausgedrückt, bei denen 1 den geringsten, 18 den höchsten bezeichnet. So erhält z. B. Raphael in der Komposition Nr. 17, in der Zeichnung Nr. 18, im Kolorit Nr. 12 und im Ausdruck Nr. 18. Da jedes echte Kunstwerk der lebendigste Abdruck einer bestimmten Eigenthümlichkeit ist, kann wohl nichts abgeschmackter sein, als dieses atomistische Zerfällen nach allgemeinen Eigenschaften, abgesehen von der unsäglichen Anmaßung, welche darin liegt, daß hier ein flacher Aesthetiker den größten Geistern, wie ein Schulmeister seinen Schulbuben ihre Censur ertheilt. Der arme Dürer hat in der Komposition Nr. 8, worüber er

sich wohl trösten kann, da Michelangiolo Buonarotti auch mit 8 zufrieden sein muß." Wenn die geistige Beschränktheit mit ihrer Handspanne in Kunst und Wissenschaft an Werken herumtappt, für welche sie faktisch den Maßstab gar nicht besitzt, so wird sie immer lächerlich.

In allen civilisirten Ländern war das Verständniß für Kunst und Kunsthöhe des Mittelalters völlig verloren gegangen, gegen die Gothik wurde in Wort und That förmlich gewüthet. Allenthalben gewann der Hochmuth des Unverstandes die Oberhand. Hören wir für hundert Zeugnisse Eines, und zwar von einem Menschen, der Englands, Frankreichs und Italiens Bauwerke gesehen. Der Engländer James Barry, königlicher Akademiker und Mitglied der Clementinischen Akademie zu Bologna, sagt in seinem Buch: An inquiry into the Real and Imaginary Obstructions to the acquisition of the Arts in England, London 1775. p. 66. „Franz I. und Heinrich VIII. lebten in jener Zeit, was damals die Künste betrifft, so befanden sich dieselben in beiden Ländern, in England und Frankreich in demselben Zustande der Unwissenheit und Barbarei, ihre Gebäude waren gothisch" (in the same state of ingnorance and barbarism, their buildings were Gothic) „sie malten auf Glas" (welches Verbrechen!) und es ist schwer zu sagen, wo unter diesen beiden der Zustand der Skulptur bei ihren Monumenten ein erbärmlicherer war." — —

Wenn man jetzt in Westminster unter den Statuen aus der Zeit des Master James Barry herumgeht, so begreift man wohl, daß jene Besitzer kolossaler Perrücken und breiter, windmühlenflügelartiger Frackschöße mit affektirten Posituren, als ob sie ohne Unterlaß Staatsreden hielten und politische Weisheit wasserfallartig aus ihren Lippen herausströmte, daß jene Herren die Würde und Ruhe der Gothik — erbärmlich gefunden haben.

Wäre diese hochmüthige Geistesdürre nur in den Büchern geblieben, oder hätte sie nur positiv durch in die Welt gesetzte Werke der Geschmacklosigkeit gewirkt, so läge weniger daran; aber sie ist in eine förmliche rabies ausgeartet, sie hat mit Hammer und Meißel die Länder durchzogen, und hat die herrlichsten Schöpfungen des Kunstgeistes vernichtet, indem sie denselben das Gepräge des Stumpfsinns aufgedrückt, und sie dadurch für ewige Zeiten zerstört hat.

Wir reden hier nur von jener Zerstörung, welche sich eine übelverstandene Kunstrichtung zu Schulden kommen ließ. Die vandalische Zerstörung, welche mit der Reformation begann, und die in der französischen Revolution ihren Höhenpunkt erreichte, schildert, wie sie an hundert Orten war, Heideloff in einem historischen Bilde von Straßburg: „Schon seit der Reformation wurden alle die kostbaren Sachen, welche die Kirchen an Altären, Leuchtern, Gemälden und Skulpturen aufzuweisen hatten, herausgeschafft und unter den Hammer gebracht, eingeschmolzen, auch theilweise muthwillig vernichtet, die heiligen Bilder von ihren Standorten muthwillig heruntergerissen und zertrümmert, damit aber noch nicht zufrieden, hat man auch die Klosterkirchen zu St. Martin am Fischmarkte, St. Helena und Arbogost, sämmtlich wahre Kunstbauten abgebrochen und zerstört; dies Alles geschah 1530. Aber Alles, was Straßburg an Gräuelszenen der Art gesehen hatte, sollte im Laufe der französischen Revolution überboten werden; die Vernunft bestieg den entweihten Altar und der krasseste Vandalismus bezeichnete diese Regierungsperiode; was finstere Jahrhunderte, was Religionshaß verschont hatten, fiel unter den Streichen der großen Nation, die herrlichsten Steinfiguren an den großen Portalen des Münsters wurden mit Stricken herabgerissen und zerschlagen, und man weiß nicht, welchem Wunder damals der weltberühmte Münster seine Erhaltung

zu danken hatte, wie er einem Schicksale entgehen konnte, das so viele herrliche Kirchen und sonstige Kunstdenkmale in Frankreich selbst erfahren mußten, und als am Ende das Phantom, damals Vernunft genannt,— von seinem blutigen Throne verjagt wurde, und die wahre Vernunft den eigentlichen Schaden, den Verlust so vieler Baudenkmale abschätzen konnte, da war das Unheilvolle längst geschehen, das Zerstörte blieb für immer verloren, aber die Schmach, sich an Gegenständen der Kunst vergriffen zu haben, wird bleiben bis die Geschichte verstummt und die Wahrheit zur Lüge wird."

Es muß anerkannt werden, daß Göthe, der doch sonst ein Kind seiner Zeit war, für wahre Schönheit in der Architektur die Augen offen behielt, und daß er einer der ersten von jenen war, die das Verständniß für die Herrlichkeit des Straßburger Münsters in Deutschland wieder verbreitet haben.

6. Das Verhältniß der Kunst zur Wissenschaft. Es sollen auch hier einige Worte über das Verhältniß beider zu einander fallen. Gewisse specifische Gelehrte haben schon oft gemeint, es stehe ihnen wohl an, wenn sie mit einer gewissen Verachtung von der Höhe ihrer Wissenschaft auf Künstler herabschauen, und doch kann die echte und rechte Kunst nicht ohne Wissenschaft bestehen, gleichviel wie der Künstler zu seiner, ihm nothwendigen Wissenschaft gekommen.

Ueber das Verhältniß von Kunst und Wissenschaft hat Kardinal Wiseman in der Royal-Institution zu London am 30. Jänner 1863 einen trefflichen Vortrag gehalten, der unter dem Titel: „Points of contact between Science and Art. Hurst et Blacket, London 1863." veröffentlicht wurde. Eine Stelle dieses Vortrages führen wir hier an, weil sie einen nahen Bezug auf die klerikalen Baumeister in England und Deutschland enthält, sie lautet:

„Das Parthenon, unter den klassischen Bauwerken das herrlichste, das von den Arbeiten der größten Bildhauer geschmückt wurde, hat ein eigens zu diesem Zwecke hingesendeter englischer Architekt nach allen Richtungen ausgemessen. Aus diesem Vorgange wurde als Resultat gewonnen, daß alle Linien und Winkel in demselben tonisch oder musikalisch sind, und daß kein Mißton, keine Dissonanz darin zu finden. Eben so wurden die Kathedralen von Lincoln und Salisbury untersucht, und man überzeugte sich, daß auch an diesen Gebäuden die Winkel, die in der gothischen Architektur natürlich viel zahlreicher und mannigfaltiger sind als in der griechischen, die nämliche Eigenschaft haben und sich auf dieselben Prinzipien begründen lassen. Ein derartiges Zusammentreffen gibt Zeugniß, daß jene Männer, welche zu diesen großen Bauten die Plane zeichneten und sie ausführten, wenn sie auch die Gesetze, denen sie gehorchten, nicht systematisch zu begründen vermochten, doch diese Gesetze im Auge und Gefühl erfaßt hatten, so daß, als darnach die principielle Wissenschaft herankam, um diese Werke zu prüfen, diese nach der Regel der Wissenschaft ausgeführt gefunden hat."

So Wieseman. Hat am Ende eine Wissenschaft, die so Großartiges zu schaffen weiß, nicht mindestens einen gleichen Werth mit jener, welche in wohlgegliederter Ordnung über die Prinzipien einer großartigen Kunstschöpfung zu raisonniren versteht?

7. Einige Worte zur Verständigung. Wie wenig bisher in Deutschland selbst von geistlichen Kunstschriftstellern die Künstler geistlichen Standes in Italien und Spanien gewürdigt oder gekannt waren, ist beispielsweise in Wessenberg's: „Die christlichen Bilder (St. Gallen 1845, 2 Bände), zu ersehen, wo im 2. Bande, Seite 524—637 nur folgende acht erwähnt werden: **Baccio, Diamante, Fiesole, Lippi, Piombo, Pozzo, Seghers, Strozzi.**

Monographien über die Künstler bestimmter Orden sind uns außer Marquese's Werk über die Dominikaner, nicht vorgekommen, und mußten sonach die Nachrichten über dieselben in der Kunst- oder historischen Literatur allerwärts zusammengesucht werden. Uebrigens ist es uns auch gelungen, eine Reihe von Dominikaner-Künstlern aufzufinden — die selbst Marquese nicht gefunden hat. Verschiedene Kleriker, welche rein nur durch das Verhältniß einer ihnen geschenkten Pfründe zu dem geistlichen Stande gehörten, oder andere, welche mehr durch Erzeugnisse der sogenannten Kunstspielerei als durch eigentliche Kunstwerke sich hervorgethan, sind hier minder berücksichtigt worden. Als Beispiel für die erstere Gattung mag der Abt von St. Martin Francesco Primaticcio gelten, ein Maler, dem der König von Frankreich die Abtei St. Martin mit einem Einkommen von 8000 Skudi verlieh, oder Bramante, der, ohne ein Ordensbruder zu sein, Frate del Piombo wurde; als Beispiel für die letzteren Girolamo Faba, ein Priester aus Kalabrien zur Zeit Karl V., der durch kleine Schnitzwerke, z. B. die Leidensgeschichte Christi mit Figuren in einer Nußschale, sich auszeichnete. Diese Gattung Arbeiten ist in Klöstern sehr oft vorgekommen; dieselben gehören wohl in's Gebiet der Kuriositäten, aber nicht in jenes der eigentlichen Kunst.

Jene Künstler, welche — wenn sie auch nicht Ordensbrüder waren, doch durch solche, und in Klöstern den ersten Anstoß zur Entwickelung ihrer Talente empfangen haben, sind ohne Zahl. So machte z. B. der berühmte Bildhauer Donner, der den Brunnen auf dem Neuen Markt zu Wien gegossen, im Cisterzienserstift Heiligenkreuz bei Wien unter Giuliani seine ersten Schülerarbeiten.

Es ist in der Aufeinanderfolge der vorliegenden biographischen Skizzen zumeist die chronologische Ordnung angestrebt worden — findet sich diese bisweilen

unterbrochen, und Ein Künstler oder ganze Künstlergruppen aus früheren Epochen, später oder am Ende eingeschoben, so geschah dieses nur, weil uns noch während der Drucklegung dieser Schrift manches interessante Material in die Hände kam, das wir früher vergebens gesucht und nach der Auffindung doch nicht unbenützt lassen konnten. J. Biehler (über Miniaturmalereien) spricht über den Zustand der Unfertigkeit eines auf Forschungen beruhenden Werkes folgendes Wort aus, welches auch uns zum Schilde dienen soll: „Jede wissenschaftliche Arbeit hat das Eigenthümliche, daß sie sich nicht, wie z. B. ein Haus zuletzt als ganz fertig abgeschlossen hinstellen läßt, denn es tauchen, außer man gibt seine Forschungen vollkommen auf — noch immer neue Gegenstände, Verbesserungen, Vermehrungen auf."

Diesem Umstande müssen auch einige im letzten Theile der Schrift vorkommende Erklärungen und Berichtigungen von früher angeführten Daten zugeschrieben werden.

Für jene Leser, die sich über das Leben und die Werke des einen oder anderen der hier angeführten Kunstgenossen eingängiger unterrichten wollen, sind die Quellen genau bezeichnet, und ist am Ende ein Verzeichniß derselben unter dem Titel: „Literatur" beigefügt worden.

Der Verfasser hat es sich nicht so leicht gemacht, Citate einfach wieder zu citiren, er hat auch in citirte Quellen, insoweit ihm diese zugänglich waren, zumeist selber Einsicht genommen, und öfter aus denselben noch andere Thatsachen geschöpft, als jene Autoren, durch die er auf die eine oder andere dieser Quellen aufmerksam gemacht worden.

Durch die Darlegung des Grundstockes der einschlägigen Literatur meint er künftigen Forschern auf diesem Gebiete einen annehmbaren Dienst geleistet zu haben.

Die Inaugural-Dissertation Springer's (siehe Literatur) kam ihm erst während des Druckes der Künstlerreihen aus verschiedenen Orden am Ende — zu Gesicht. Obwohl diese Schrift nur 44 Seiten enthält — ist sie darum verdienstlich, weil Springer die Namen der in Mabillon, Petz und Pertz vorfindlichen Benediktinerkünstler aus der ersten Hälfte des Mittelalters gesammelt hat.

Daß der Autor viele Werke jen r Meister, von denen im Verlaufe dieser Schrift die Rede ist, in Italien selber zu sehen Gelegenheit gehabt, wie auch, daß er über Italien schon früher ein paar Schriften geschrieben, und sich über die Literatur dieses Landes einige Kenntniß verschafft hat — beide Umstände sind ihm hier gut zu Statten gekommen.

Auf das, was er in den Sammlungen von Wien, München, Paris, London und Berlin in dieser Richtung gefunden, meinte er deßwegen besonders hinweisen zu sollen, weil diese Sammlungen durch die dargebotenen raschen Beförderungsmittel für Deutsche leicht zugänglich geworden sind.

Besonderen Dank schuldet der Verfasser den gelehrten Beamten der k. k. Hof- und der Universitäts-Bibliothek zu Wien, welche ihm oft beim Aufsuchen von Quellen zu dieser Schrift mit unverdrossener Dienstwilligkeit behilflich waren, die als aufrichtige Freunde und Diener der Wissenschaft weitaus mehr thun als im Mechanismus der Amtsführung gelegen ist — deren Kenntniß und Umsicht schon mancher Schriftsteller Vieles zu danken hatte, die aber zumeist geringen Dank für ihr Wissen und für ihre Mühe einernten.

Wien, 1. Juni 1863.

Der Verfasser.

I.

Florenz in seiner Blüthenzeit.

Wenn ich der Blumenstadt gedenk' bisweilen,
So jagt und eilt ein Bild dem andern nach
Und eine Sehnsucht wird im Herzen wach,
Ich möchte wieder hin nach Florenz eilen,

Und von Fiesole auf's Häusermeer
Herniederschau'n — umsäumt von grünen Hügeln,
Aus dem wie Adler mit geschwung'nen Flügeln
Die Tempeldächer sich erheben hehr.

Santa Fiore, Giotto's Marmorgarten,
Die schönste Blume, je aus Stein entsprossen,
Von reicherm Farbenzauber übergossen
Siehst du kein Haus auf allen Wanderfahrten.

Die Kuppel Brunelleschi's wird geküßt
Vom Morgenroth vor den Palästen allen,
O Dom aus Stein, hoch in den Himmelshallen,
Mit Herzensjubel hab' ich dich begrüßt.

Ich wandelte auf Moder und Gebeinen
Zu Santa Croce, wo von Dichtern, Helden
Die goldnen Lettern Lob und Preis vermelden
Und Marmorengel kalte Thränen weinen;

Wo Dante's Statue gnädig anerkannt wird
Durch einen Lorbeer, der dem Marmorbilde
Von einer Frau wird aufgesetzt, die lächelt milde,
Und welche Frau Italia genannt wird.

O Florenz, deine Schmach ruht auf dir erblich,
Es starb dein Sohn verbannt vom Vaterlande
Und wie sein Ruhm, so lebt auch deine Schande
Durch alle Zeiten, beide sind unsterblich!

Und doch — wer grüßt nicht freudig deine Hallen
O Florenz, die gebaut zu Gottes Ruhm;
Erhab'ne Kunst, hier ist dein Heiligthum,
Zu Gottes und der Menschen Wohlgefallen!

Vor Allem aber du Maria novella,
Und du San Marco, Himmelsauen,
Wo das Gebet in Bildern ist zu schauen
Und wo die Wände singen: Ave Maris stella;

Vor Allem euch mein Gruß aus fernem Land,
Euch hat Fra Giovanni die Weihe gegeben,
Ein heilig' Leben war sein Künstlerleben
Und seine Hand war eine Segenshand.

1. Dante und das Baptisterium.

Florenz ist die Stadt der erhabenen heiligen Kunst. Die Meister dieser Kunst erkannten als Grund ihres Wirkens den Psalmenvers: „Des Herrn ist die Erde und was sie erfüllt, der Erdkreis und alle, die darauf wohnen" (Ps. 23). Wer weiß, daß er dem Herrn gehört, — der weiß auch, daß er des Herrn Diener ist — und daß

er die schönsten Früchte seines geistigen Wirkens und Schaffens als eine Weihegabe niederlegen soll an Gottes heiligem Altar.

Hier nun in Florenz haben sie geblüht diese Diener Gottes und Meister in der Kunst im reichsten Flor; hier haben sie im Wort, im Stein, im Bild ihre unsterblichen Denkmale niedergelegt; wohin du deinen Blick wenden magst, allenthalben sproßen die duftigen Blumen heiliger Kunst aus der Erde; hier in der Erinnerung an das begeisterte Wort der Sänger, die auf dem geweihten Boden gewallt, dort im mächtigen Steingefüge und in der bilderreichen Tempelzier, die aus fernen Jahrhunderten herüberragen in unsere Zeit.

Betrittst du das Baptisterium S. Giovanni, gegenüber der Fronte des Domes (S. Maria del fiore) — so erhebt dich zuerst der Gedanke, daß du in einem Tempel stehst, der älter ist als tausend Jahre. Senkt sich dein Blick von den wundervollen Mosaiken der Kuppel zu Boden, so rührt dich die Erinnerung, daß hier „in seinem schönen St. Giovanni (nel mio bel San Giovanni" Inferno XIX. 17) der große Dante die Taufe empfangen, wie er sagt Paradiso XXV, wo er die leider nicht in Erfüllung gegangene Hoffnung ausspricht, es werden seine Mitbürger ihn, durch die Macht seines Liedes bezwungen, aus der Verbannung wiederkehren lassen, und

ihm den Dichterkranz dort verleihen, wo der Gnadenquell der Taufe auf sein Kindeshaupt geflossen:

> Con altra voce omai, con altro vello
> Ritornerò poeta, ed in sul fonte
> Del mio battesmo prenderò 'l capello.

> Mit ander'm Haupthaar und mit ander'm Tone
> Kehr ich zurück zu meiner Taufe Bronnen
> Hier zu empfangen meine Lorbeerkrone!

Vielleicht hat er noch auf seinem Sterbelager zu Ravenna in den Armen seines Freundes Guido da Polenta auch dieser unerfüllten Hoffnung gedacht — und es mag ihm sein schönes San Giovanni vor dem brechenden Auge gestanden sein, der Tauftempel, in dem er zuerst mit Gott versöhnt wurde, in welchem er aber mit seinen feindseligen und erbitterten Mitbürgern nicht mehr versöhnt werden sollte in den Tagen seiner irdischen Pilgerfahrt.

Gehst du in den Dom und haben deine Augen sich an dem wundervollen Ebenmaß der Riesenglieder dieses Baues gesättigt, und klingen eben die Töne der Orgel, die der Dominikanerbruder Ermenegild gebaut, so stehst du auch da wieder in einer traurigen Stimmung vor dem düstern Bilde des Mannes, der den Ruhm seines Namens mit einem Leben voll Kampf und Trübsal sich erkauft hat. Auf Holz gemalt von Domenico di Michelino steht in ganzer Gestalt der hagere Dante mit seinem scharfgeschnittenen gebräunten Antlitz vor dir, eine Illustration zu den Versen (Paradiso XXV.)

Se mai continga che il poema sacro
Al qual ha posto mano e cielo e terra
Si che m'ha fatto per più anni macro
Vinca la crudeltà — —

Wenn jemals ich mit heiligem Gesange —
Bei dem der Himmel half und auch die Erde
Durch den ich mager worden bin für lange —
Bezwäng die Grausamkeit — —

und es drängt sich dir der Gedanke auf, daß alles Leben Trübsal sei, und daß auch die Kunst ihre Kinder in Schmerzen gebären muß, wie das aus dem Paradies vertriebene Weib seine Kinder in Schmerzen gebiert.

Bald nach dem Tode des verbannten Dichters stieg die Verehrung für seine Werke so hoch in Florenz, daß hier in derselben S. Maria del Fiore die Dominikaner Domenico da Corella (ein bedeutender Philolog und lateinischer Dichter des 15. Jahrhunderts) und Filelfo nacheinander, auf der Kanzel die Divina comedia erklärten.

Erst der Tod hat den im Leben gefolterten Genius mit seinem Vaterlande versöhnt und von Dante und noch mehr von andern Sängern, die im Verlaufe dieses Büchleins angeführt werden, mag gelten, was einst Freiligrath über den Tod Grabbe's geschrieben:

Durch die Mitwelt geht
Einsam mit flammender Stirne der Poet,
Das Mal der Dichtung ist ein Kainsstempel
Es flieht und richtet nüchtern ihn die Welt!

2. Brunelleschi und der Kuppelbau.

Blicken wir vom Bilde Dantes im Dom aufwärts und ober uns wölbt sich ein Kuppelbau — wie die Erde vor diesem noch keinen gesehen. Der kühne Bau wurde ausgeführt von dem großen Meister Filippo Brunelleschi. Der Lehrer Brunelleschi's in der Geometrie war der Priester des Dominikanerordens Fra Ubertino Strozzi, der unter seine berühmten Schüler auch den Ingenieur Bartolucci zählte.

Zu gleicher Zeit, als die Kuppel von Santa Maria del Fiore emporstieg, arbeitete Ghiberti an den kolossalen Erzflügeln des Baptisteriums und begann Fra Angelico im neuen Convent von S. Marco sein Werk.

Auch der Riesenbau der Florentiner-Kuppel war ein Kind der Schmerzen. Unter den mannigfachsten Kämpfen mit Neid und Beschränktheit, unter Demüthigung und Schimpf von Seite des hochmüthigen Unverstandes, unter dem Druck der kleinlichsten Mißgunst und unter Widerwärtigkeiten aller Art mußte der Meister außer seinem Genie und der Arbeit desselben, auch alle Charakterstärke aufbieten, um den Muth nicht zu verlieren, um in der Zähigkeit des Hinwartens und Ausdauerns seinen Plan nicht untergehen zu lassen. Brunelleschi war ein sehr religiöser und unbescholten sittlicher Mann. So schildern ihn seine Zeitgenossen und Vasari. (Vite de piu eccellenti Pittori

Scultori ed Architetti scritte da Giorgio Vasari pittore ed architetto Aretino. Die siebenbändige Florentiner Quart-Ausgabe mit Noten vermehrt. Florenz und Livorno bei Strecchi 1771. Brunelleschi im 2. Bde. p. 108—155. Die in der Folge erscheinenden Stellen aus Vasari sind dieser Ausgabe entnommen.)

Die Kuppel des Florentiner-Domes hat bis zur Laterne 154, bis zur Kreuzspitze 202 Ellen Höhe. Die Kuppel zu St. Peter in Rom hat in gleicher Höhe 227 Ellen, aber im Umkreise um 4 Ellen weniger als die des Florentiner-Domes.

Der Dombau begann 1294 im germanisch-toskanischen Styl. Noch steht, wenn man vom Hauptportale eintritt, rechts die ernste Gestalt des ersten Meisters Arnolfo di Lapo. Die Florentiner gaben ihm den Auftrag, Santa Maria del Fiore „also neu zu bauen, daß menschliche Kunst und Macht außer Stande seien, irgend etwas Großartigeres und Schöneres zu erfinden." Ihm folgt 1332 Giotto, der große Jünger Cimabues, der seinen Meister weit überflügelt an Genie und Ruhm, gleich groß als Maler und Architekt — Dante's inniger Freund. Er ist der Meister des einzigen herrlichen Campanile des freistehenden Glockenthurmes neben dem Dom. Nach ihm kommen Taddeo Gaddi, Andrea Orgagna, Lorenzo Filippi. Dem Meister Brunelleschi war es vorbehalten,

das Werk mit der Kuppel zu krönen. Er war nach einigen 1371, nach andern 1375 geboren. Als es an den Kuppelbau ging, rief man 1417 die berühmtesten Baukünstler aus aller Welt nach Florenz. Auch Brunelleschi, der sich damals gerade in Rom aufhielt, kam herbei. Schon war sein Name bekannt. Ihm konnte nichts willkommener sein als dieser Ruf, hatte er ja im Stillen schon Jahre lang über diesen Kuppelbau nachgedacht — und diese Arbeit für das schönste Ziel seines Lebens gehalten. — Er redete die versammelten Herren von Florenz und die Werkmeister an: „Hohe Herren, jedes große Werk erfordert große Mühen und wenn es je bei einem großen Werke Hindernisse gegeben hat, so gibt es deren gerade hier mehr als ihr euch denkt, denn ich weiß nicht, ob die Alten je ein so ungeheures Gewölbe zu Stande gebracht haben, wie dieses werden soll. Oft dachte ich über die Gerüste nach, die von innen und außen nöthig sind, um die Arbeit sicher zu machen, es fiel mir Nichts ein. Die Höhe und der Durchmesser bringen mich in Verlegenheit. Sollte die Kuppel ganz rund werden, so könnte man das Pantheon in Rom nachmachen, aber sie soll achteckig werden, und das ist nicht leicht. Wenn ich aber denke, daß dies ein gottgeweihter Tempel zu Ehren der heiligen Jungfrau sein soll, so habe ich auch die Ueberzeugung, daß Jener Einsicht, Kraft und

Weisheit erlangen wird, der das Werk in dieser Absicht unternimmt. Was soll aber ich euch sagen, dem die Ausführung nicht anvertraut ist? Würde die Sache mich angehen, dann würde ich auch den Muth haben, alle Schwierigkeiten zu überwinden. Wollt ihr, daß das Unternehmen gelingt, so beruft in Einem Jahre Baumeister nicht nur aus Toskana, sondern auch aus Italien, Deutschland, Frankreich und aller Welt, und übergebet dem die Arbeit, der am meisten Einsicht dazu nachweisen kann. Einen besseren Rath weiß ich euch nicht zu geben."

Die Rede gefiel. Man forderte nun wiederholt und mit glänzenden Anerbietungen den Brunelleschi auf, er solle ein Modell der Kuppel machen. Brunelleschi war aber nicht nur ein sehr ehrenwerther Charakter, er durchschaute auch die List, welche in jenem Anerbieten lag. So fein diese Vögel, die sich nur mit fremden Federn schmücken wollten, gewesen sind, so fein war Meister Brunelleschi auch. Er meinte: es sollen sich die andern Baumeister an dem Projekt vorläufig nur die Zähne stumpf beißen, trete ich mit meinem Modell nicht hervor, dann können sie auch nicht sagen: „Was der kann, das hätten wir auch gemacht, ja noch besser."

So wurden um 1420 in Florenz alle Baumeister versammelt, deren man habhaft werden konnte, es

waren im Rathsaale die vornehmsten Personen der Stadt anwesend. Viele hielten das Werk für eine Unmöglichkeit. Brunelleschi erklärte, er wolle den Dom mit einer Kuppel decken, die durch ihre eigene Schwere und nur durch die Stärke des Zusammenhaltens der einzelnen Theile sich schwebend erhalten solle. Seine Rede wurde geradewegs ein Unsinn geheißen; die Herren geriethen derartig in Hitze, daß sie dem Brunelleschi befahlen den Saal zu verlassen, sie seien seines Geschwätzes müde. Brunelleschi wollte seine Ueberzeugung ihnen nachweisen und ging nicht; was geschah? Man befahl den Dienstleuten, den Baumeister feierlich und mit Pomp bei der Thüre hinauszuwerfen. Und das geschah auch, während die Anwesenden einstimmig ihn für einen kompleten Narren erklärten (ed alla fine non volendo partire, fu portato di peso da i donzelli loro fuori dell' udienza, tenendolo dell tuto pazzo). Brunelleschi erzählte selbst, wie er in Folge dieses Auftrittes die Zeit darnach in Florenz nicht über die Straße gehen konnte, ohne den Nachruf zu riskiren: „Schaut ihn nur an diesen Narren."

Die Empfindungen Brunelleschi's gegenüber dieser Vergewaltigung von Seite seiner neidischen und zornmüthigen Mitbürger mögen eben nicht herzerhebend gewesen sein. Es gehört aber die Zähigkeit und das: sich nicht

Irremachenlassen mit zu den lobenswerthesten Eigenschaften in diesem Mannes-Charakter. Er redete darnach mit den Schreiern einzeln.

Die später in das Leben des Christoph Columbus hineingewobene Anekdote mit dem Ei, erzählt der Geschichtschreiber von Brunelleschi. Er sagte seinen Gegnern: „Ihr wißt ja nicht einmal ein Ei auf die Spitze zu stellen.“ Sie versuchten es und es ging nicht. Nun nahm er das Ei, stellte es scharf auf den Tisch, daß die Spitze brach und es stehen blieb. „So hätten wir es auch gekonnt“ entgegneten sie ihm. „Ja jetzt, weil ihr es gesehen habt, so ist's gerade mit unserm Kuppelbau. Ihr wollt Modelle von mir, die hab' ich wohl. Wenn ich sie aber euch zeigen möchte, dann würdet ihr alle schreien: Ja, das hätten wir auch gekonnt.“ — Hier ist diese Ei-Geschichte das allertreffendste Gleichniß, das Ei ist das volle Bild der Kuppel und die Kuppel soll halten und nicht umfallen. Mag sein, daß Columbus diese Geschichte, die bald ganz Italien durchflogen haben mag, später auch producirte. Wir meinen die Erfindung und die treffende Anwendung zugleich gebührt dem Meister Brunelleschi. (Columbus wurde erst 1447 geboren).

Was thaten nun die vorsichtigen Herren. Sie vertrauten ihm 12 Ellen des Aufbaues an, um zu sehen, wie es gehen mag. Die neidischen Stimmen behaupteten:

das Werk sei doch zu schwer für Eines Mannes Schultern, es müsse noch einer mithelfen. Brunelleschi sollte den Ruhm des Baues nicht allein genießen. Lorenzo Ghiberti, der eben die Broncethüren am Baptisterium fertig gebracht, sollte mithelfen. Bei der Concurrenz um die Arbeit dieser Thüren war Brunelleschi durchgefallen. Ghiberti war ein großer Bildhauer und Erzgießer, stand aber in der Architektur dem Brunelleschi weit nach. Dieser merkte, worauf es hinaus gehe und fühlte sich durch die Intrigue gekränkt und wollte nach Rom gehen. Seine Freunde hielten ihn jedoch zurück. Es war ihm schwer, die Meisterschaft, die ihm gebührte, mit einem andern theilen zu sollen, dem sie nicht gebührte.

Es kam zu neuen Schwierigkeiten; Brunelleschi berieth sich mit Ghiberti und den andern Meistern, die den Löwenantheil seines Ruhmes nach dem Einschlag der Neider mit ihm theilen sollten. Er fand, daß diese Herren keinen Rath wußten und nichts verstanden. Nun beschloß er, ihrer los zu werden. Er stellte sich an, als ob er auch keinen Rath wüßte. Eines Tages kam er nicht auf den Bau. Er ließ sich krank melden und lag zu Hause im Bette. Die Werkleute fragten Ghiberti, was zu thun sei, es war ein wichtiger Wendepunkt in der Weiterführung eingetreten und guter Rath theuer. Ghiberti erwiederte: Man muß auf Brunelleschi warten. Sie fragten weiter:

„Aber kennt ihr denn seinen Plan nicht?" Der schlaue Ghiberti erwiederte ausweichend: „Ich unternehme nichts ohne meinen Gehilfen." Das dauerte einige Tage, die Arbeit stockte gänzlich. Man geht wieder zu Brunelleschi, der sagt: „Warum kommt ihr denn immer zu mir, habt ihr denn nicht den Ghiberti, er soll euch rathen!" Die Werkmeister sagten: „Ja er will nichts ohne euch machen." Darauf erwiederte Brunelleschi: „Gut, aber ich will es ohne ihn machen." (Allora gli risposono gli operai: E' non vuol far niente senza te. Rispose loro Filippo: „Io farei ben io senza lui.") In der That eine schneidige zermalmende Antwort. Aber der zähe Ghiberti wollte nicht zurückweichen, er bezog seinen Gehalt fort, ohne die Arbeit förderm zu können. Auf den Rath Brunelleschi's wurden indeß auf der Höhe des Baues Wirthshäuser aus Holz angelegt, um den Arbeitern Zeit und Mühe im Auf- und Absteigen zu ersparen.

Brunelleschi ergriff nun das letzte und am meisten drastische Mittel, um des überflüssigen Ghiberti, der zudem noch allerhand Intriguen spielte — sich zu entledigen. Er sagte zu den Bauräthen: „Diese Arbeit kann noch lange dauern, möglich, daß ich und Ghiberti darüber sterben, dann bliebe das Werk unvollendet. Es wird daher am besten sein, wenn wir beide Modelle machen, nach denen das Werk ausgeführt werden kann, auch für den Fall, daß

wir früher sterben.“ Aus diesem Syllogismus war nicht herauszukommen, hier die List zu Ende. Beide machten Modelle, sie wurden von Kunstverständigen geprüft, welche durch die vorliegenden offenbaren Thatsachen: daß Ghiberti's Modell ganz untauglich und das des Brunelleschi ganz tauglich und durchführbar sei — gezwungen — für das Modell Brunelleschi's stimmten. Jetzt wurde Brunelleschi erster und Obermeister, wohl hatte er noch mit vielen Chicanen zu kämpfen, aber der Hauptstreich gegen seine Neider war ihm gelungen. Die Kuppel war 1444 bis zur Laterne fertig, als Brunelleschi starb, er sollte seinem Werke die Krone nicht aufgesetzt sehen, es wurde nach ihm vollendet.

Er ließ rings um den Dom mit Wasser gefüllte Versenkgruben anlegen, um etwaige Stöße eines Erdbebens für den Bau unschädlich zu machen. Bei dieser Gelegenheit machte er die Verse:

Dai terramuoti ti o guardato io:
Dai fulmini ti guard' Iddio.

Vor dem Erdbeben bewahre ich dich,
Vor dem Blitz mög dich Gott bewahren.

Das ist in Kurzem die denkwürdige Geschichte vom Kuppelbau des Domes in Florenz, die wir nicht ohne Grund hier vorgebracht haben, denn wie nahe mag es künstlerischen Geistern gelegen sein, mit dem Kunststreben

sich in die Klosterzelle zurückzuziehen, und hier fern von den Wogen der Leidenschaften, die in jener Zeit so hoch gingen, sich unter den Gehorsam zu stellen und im Frieden der Zelle die Kunst zu pflegen und in ihr Gott zu verherrlichen. Ihren größten Dichter haben die Florentiner verbannt und zum Tode verurtheilt — ihren größten Baumeister ließen sie bei der Thüre des Rathsaales hinauswerfen, und erklärten ihn für einen Narren.

Diese Verfolgungen von Seite des Neides und der Mißgunst sind nicht vereinzelt geblieben. Wer in die Baugeschichten berühmter Kirchen Italiens eingeht, wird Winkelzüge und Intriguen gegen begabte Meister oft genug finden. Diesen allgemeinen Umstand, daß der künstlerische Genius in der Welt der Verfolgung ausgesetzt ist, daß er die widerlichsten Kämpfe durchmachen muß: haben wir in der Erzählung des Dombaues von Florenz koncret für hundert andere ähnliche Fälle anschaulich zu machen gesucht.

Derlei Begebenheiten haben aber sicher auch mitgewirkt, manchen kunstliebenden Genius zu bestimmen, sich aus dem klippenreichen Meere und dem Gewoge der aufgeregten Leidenschaften des öffentlichen Lebens zurückzuziehen und im Gottesfrieden der Zelle der Kunst zu dienen.

3. Santa Croce.

Wir wollen dem Hintergrunde unseres Bildes von Florenz noch einige Züge widmen. Arnolfo da Lapo, welcher von den Florentinern den Auftrag erhielt, die Domkirche zu bauen, wurde von denselben auch geheißen, die Franziskanerkirche Santa Croce auszuführen.

Der Meister stellte sich hier die Aufgabe ganz anders, als beim Dome. Bei diesem Tempel für die Prediger des geduldigen Ertragens der Armuth war die absolute Pracht und Herrlichkeit nicht angezeigt. Es sollte in diesem Bau auch die von Franziskus geliebte Himmelstochter, die Armuth ihre Darstellung finden. Die drei Schiffe der Kirche stehen auf 14 mächtigen Pfeilern; diese Pfeiler tragen eben so viel kolossale Spitzbogen, welche aber nicht von Gewölben belastet sind. Von oben schaut die nackte Holzbedachung in die mächtigen ein großes Kreuz bildenden Tempelräume nieder, dadurch wollte der Meister symbolisch die Armuth des Stalles in Bethlehem andeuten. Freilich muß man den ersten Eindruck des bloßliegenden Gebälkes nicht als den maßgebenden hinnehmen, weil da die Kirche als unvollendet erscheint. Erst nach längerem Anblick wird die Harmonie und Schönheit des Baues offenbar, die großartige Linie der Transeptkapellen mit dem vielfärbigen Lichtstrom der Glas-

malereien fesselt das Auge und selbst die Reihen heidnisch=stylisirter Monumente, welche die Florentiner ihren großen Männern errichteten, machen bei der Großartigkeit des Raumes, unter den immensen Spitzbogen, welche die Pfeiler verbinden und das Gebälke tragen, keinen störenden Eindruck mehr.

Es fehlt der Kirche jener Chor der gothischen Dome, in welchem Skulptur und Erzgießerei ihren Reichthum und ihre Herrlichkeit entfalten. Dafür sind in den beiden Flügeln des Kreuzes Reihen von Kapellen angebracht, die als Familienbegräbnisse dienen und die der Reichthum der Zurückgebliebenen für die Hingegangenen mit einem Reichthum von Kunst überschwemmen ließ.

Der Leser möge verzeihen, wenn er vorerst herum geführt wird in einigen jener erhabenen Schulen der Kunst, jener herrlichen von Italiens alten Meistern geschmückten Tempel, denn diese sind ja ihrem Bau und ihrer inneren Ausschmückung nach die Kunstschulen gewesen, in denen sich Architekten, Bildhauer und Maler in der Folge begeistert haben.

Hier fanden die Meister vom 15. Jahrhunderte an Werke Cimabue's, Giottos und seiner Mitschüler aus der Schule Cimabue's, hier sahen sie die Marmor=, Bronce= und Thonarbeiten von Luca della Robbia entstehen und

die eigenthümlichen Mosaiken, die stagnirten Traditionen von Byzanz her, hier das einst gerühmte Hochaltarbild von Ugolino Sanese, welches zur Zeit als Vasari's Ciborienaltar aufgestellt wurde, verschwand, weiß Gott, wo es hingekommen. Hier gab es schon Denksteine, die bezeugten, wie Künstler, wenn auch nicht sonderlich im Leben, doch im Tode geehrt wurden; hier das Grab des Freundes und Genossen von Cimabue — Gaddo Gaddi, den sein Sohn Taddeo Gaddi — dessen Taufpathe und Lehrmeister Giotto war, feierlich beerdigt; hier malte Giottino der Sohn des Stefano Gaddi — und es war in jenen Zeiten die Malerpalette eines berühmten Meisters bisweilen wie ein Adelsschild, sie ging auf Kinder und Kindeskinder über. Sehr schön bemerkt Ozanam — über Santa Croce: „So ist diese Kirche ein Museum geworden, in welchem St. Franziskus, der Bettler von Assisi eine größere Zahl Meisterwerke vereinigt hat, als viele Könige in ihren Palästen."

Es sollten vorerst einige Akkorde aus dem großartigen Kunstleben von Florenz als eine Art Einleitung angestimmt werden; war ja doch Florenz der schönen Künste Mutter und Meisterin im Mittelalter. Ist in den Parteiwirren und in den leidenschaftlichen Kämpfen des Neides mit dem Genie auch der eine oder andere Künstler an bittern Erfahrungen reich geworden, so hat es ja an solchen Erfah-

rungen den strebenden Geistern auch zu allen Zeiten und an allen Orten nicht gemangelt. Eines aber hat Florenz sicher voraus — wenigstens nach dem Tode hat es seine Meister zu schätzen gewußt, und dafür Sorge getragen, daß ihr Ruhm und ihre Geschichte auf die Nachkommen sich fortvererben. Unter dem lachenden tiefblauen Himmel, der auf den Pfeilern der Appeninnen ruht und dessen Kuppel über die Ufer des Arno sich wölbt, wo die schönsten Tempel und Paläste in den edelsten großartigsten Formen sich profiliren, da wird auch der Sinn für Schönheit schon der Jugend aufgeschlossen, er ist ein Gemeingut der Florentiner, und selbst der Bettler an den Tempelpforten hat seinen Antheil am Stolz auf seine Vorfahren, und kennt die Namen seiner großen Meister und hat einen Sinn für die herrlichen Denkmale, welche sie geschaffen. Eines der folgenreichsten Bauwerke für die Förderung der Kunst, eine wahre Kunstschule, welche durch ein Säkulum Meister heranbildete, die darnach in vielen Städten Italiens — ihre Werke im kunstreichen Steingefüge auf Jahrhunderte errichtet — ist Maria Novella in Florenz, deren große Architekten im Verlaufe dieses Büchleins eingängig besprochen werden.

Haben wir nun eine kleine Skizze vom Kunstleben jener Stadt entworfen, in welcher wir viele Gestalten und Scenen vor unserm Auge vorüberwandeln sehen werden,

so wollen wir jetzt in die Weltstadt nach Rom uns begeben und den Anfängen der christlichen Kunst in den Katakomben unsere Aufmerksamkeit schenken.

II.

Die Kunst in den Katakomben.

Die ersten Anfänge christlicher Kunst sprossen aus den Gräberfurchen der römischen Katakomben empor. Mit heiliger Ehrfurcht wandelt der Christ in den unterirdischen Gängen, diesen Zeugen der kräftigen Gebete, welche die Martyrer standhaft genug machten, um am hellen Tageslicht unter Foltern und Tod Jesum Christum siegreich bis zum letzten Athemzuge zu bekennen. Gewiß, hier hat die Kunst mit den einfachsten Mitteln, in ihrer Kindheit die größten Erfolge erreicht; es braucht nämlich die christliche Kunst vor allem ein empfängliches Gemüth zu ihrem rechten Verständniß. Wie Jenen, die ein reines Herz haben, die Verheißung gegeben ist, daß sie Gott anschauen werden, so kann man sagen, erfordert auch die gottgeweihte Kunst zu ihrem Verständniß die Reinheit der Gesinnung.

Christus sprach zu den Juden (Johannes VI. 17): „Wenn Jemand seinen (dessen der ihn gesandt hat) Willen

thun will, wird er inne werden, ob diese Lehre von Gott sei, oder ob ich aus mir selber rede."

Wie es ohne Willensrichtung und Herzensgesinnung, d. h. ohne das aufrichtige Eingehenwollen in die zu erkennenden göttlichen Gebote kein rechtes Verständniß der Offenbarung geben kann, und wie das Mißverstehen immer in der verkehrten, der Erkenntniß entgegengesetzten Willensrichtung bedingt ist, so mag wohl auch das Wirken und das erbauende Verstehen der christlichen Kunst von derselben Bedingung abhängig sein.

Die Christen, welche dem Gottesdienste in den Katakomben beigewohnt, haben jedenfalls die arme und dürftige christliche Kunst jener Tage besser verstanden und gewürdigt, ihrem Wesen und innerem Kerne nach, d. h. sie haben sich sicherlich mehr daran erbaut, als die Kirchenbesucher, einer flauern unchristlichen Zeit sich an Kunstwerken erbauen, die in der Form eine gewisse Vollendung errungen haben.

Wir können in Anbetracht mancher Bilder in den Katakomben sagen: es habe die heidnische Kunst ihren Formen nach sich hier eingepuppt, um aus den unterirdischen Gräberhallen im vollen Farbenglanze in anderer Gestalt hervorzugehen.

Man findet im Gange vor einem Columbarium in den Katakomben des heiligen Marcellus und



Petrus zu Rom ein Leichenmahl nach heidnischer Art dargestellt, bei welchem sechs Männer aus Weinkrügen trinken. Mag sein, daß der heidnische Gebrauch des Triclinium funebre, wie man ein solches im Todtengarten vor der Necropolis zu Pompeji noch ganz wohlerhalten findet*), als ein altes Herkommen ohne die Bedeutung eines Cultus in einigen Fällen sich fort erhalten hat.

Die stabilen Gestalten der Katakombenbilder sind bekannt, — es war eine dürftige Symbolik des Opfers, der Sakramente, des Gebetes, eine Hinweisung auf die Auferstehung der Todten im Bilde des Jonas, die Erweckung des Lazarus — die tröstliche Hoffnung auf Christus, der als guter Hirte seine Lämmer weidet; das Licht des Glaubens, dargestellt in der Heilung des Blindgebornen, die Sündenvergebung in der Heilung des Gichtbrüchigen. u. s. f. Größtentheils handelt es sich nur immer um eine nothdürftige Darstellung; in wenigen

---

*) Inmitten dieses rings ummauerten Gartens steht ein steinerner Tisch und in dessen Nähe zu beiden Seiten abschüssige Steinbänke, auf denen zu 3 und 3 die Trauernden lagen, welche hier das Leichenmahl verzehrten. Als man diesen Ort bloslegte, fand man noch Skelette auf einem solchen Triclinium liegen, die offenbar von Männern herrührten die beim Todtenmahl für einen Freund von dem Schwefelregen des Vesuv überrascht ihren Tod fanden. Hierüber in „Kennst du das Land. Heitere Fahrten durch Italien“ von Brunner. Nr. 104. S. 373 das Triclinium funebre.

Fällen wird eine künstlerische Auffassung sichtbar. Zum Gebet auffordernd sind die, trotz ihrer Einfachheit der Darstellung, rührenden Gestalten der oft wiederkehrenden Oranten (Betenden), die nach abendländischer Sitte zu beten, die Hände ausgestreckt, das Haupt vertrauensvoll zum Himmel erheben.

Hier im Moder der Martyrer-Gräber sollte die Kunst aus dem Quell des lebendigen Glaubens ihre erste Begeisterung erlangen. Die Worte des Evangeliums und die Klänge der Psalmen hauchten den ärmlichen Werken der beginnenden Kunst — Leben ein; und die Bilder senkten Trost in die leidenden Herzen, und lehrten sie die Trübsale dieser Welt überwinden.

Die Erinnerung an das Leben und das Martyrium der ersten Christen, das von Kerzenlicht erhellte Dunkel der Gräberlabyrinthe, die theuere und heilige Gedächtniß, die an diesen Orten haftet, Alles das gibt diesen Bildern in den Augen des christlichen Wanderers, der an ihnen vorüber geht — eine eigenthümliche Macht, so daß der Anblick dieser einfachen Gestalten wundersam das Herz berührt. (Das beste Bilderwerk neuester Zeit über die römischen Katakomben ist von Perret zu Paris in 6 Riesenfolio-Bänden auf Kosten der französischen Regierung herausgegeben. Es kommt auf 1500 Franks. In Wien besitzt nur das k. k. Antikenkabinet ein Exemplar.)

In welcher Armuth erscheint die christliche Kunst in den Katakomben, wer hätte hier ihre glorreiche Auferstehung, ihre Verherrlichung voraussehen können? Die gedrückten Arcosolien wuchsen zu jenen mächtigen Tempeln heran, die Alles weit überflügelten, was das Heidenthum auf seiner Höhe und im Zenith seines Kunstlebens geschaffen. Was haben die Steinkolosse in Indien, was die Granitpfeiler in Egypten, was das kalte Parthenon in Athen für einen bewegenden Einfluß auf einen Menschengeist, der das Heidenthum überwunden hat, und der im christlichen Lebenskreis stehend, die Monumente der christlichen Kunst zu würdigen weiß! Wer erkennt in jenem Himmel der christlichen Kunst im Bilde, welcher im Mittelalter Italien erfüllte, bis auf den heutigen Tag — jene Anfänge wieder, die heute noch auf den Tuffsteinen der römischen Katakomben zu sehen sind!

Wie nun die heidnische Kunst ihre Entwicklung hat, so auch die christliche. Welcher Abstand vom rohen Fetisch bis zur vollendeten Menschengestalt, wie sie der Meißel griechischer Bildhauer zu schaffen vermochte! Und welcher Abstand zwischen den Katakombenbildern und jenen Werken heiliger Kunst, welche der Genius christlicher Künstler auf der Höhe des Kunstlebens in Italien geschaffen!

In den modererfüllten Gräberstraßen mußte die christliche Kunst zuerst mühsam einherschreiten, und ihr Beruf

war, die Erstlinge ihrer Blüthen auf die Särge der Martyrer zu streuen. Ja, die Jünger der Kunst in jenen Tagen gingen todesmuthig an ihre Arbeit, denn diese galt ja als ein christliches Bekenntniß, auf welchem die Todesstrafe stand; auch sie haben die christliche Wahrheit mit ihrem Blute vertheidigt. Hier wurde die Kunst in Schmerzen geboren.

III.

Die Feinde der Kunst. Bilderstürmer.

Waren es in den Katakomben die Heiden, welche die Kunst verfolgten, weil sie christlich war, und dem Christenthum diente, so verfolgte der Fanatismus des Irrthums bei den Byzantinern die Kunst — weil diese in ihrer blinden Thorheit die Tochter des Himmels nicht verstanden, und den Segen nicht zu würdigen wußten, welchen der begabte Künstler zu verbreiten vermag — wenn er sein Schaffen der Kirche weiht — und die Kunst als Gottesdienst behandelt. Es war in der That Thorheit und Roheit zugleich, die sich jener wüthenden Anhänger der bilderstürmischen Häresie bemächtigte, als diese unter Constantinus Copronimus zu Constantinopel im Jahre 754 nicht allein die Heiligenbilder als Teufelserfindung, sondern auch die Malerei als eine durchwegs nicht erlaubte Kunst erklärten.

In der That nur der Wahnsinn konnte die bildende Kunst, die bestimmt ist, in ihrer Art Freuden zu erhöhen und Leiden zu vermindern, die wie eine getreue Schwester sich auf der dornenvollen Lebensbahn dem Pilger zugesellt — in dieser Weise behandeln. Es war der Kampf der Iconoclasten nicht nur gegen die Kirche, er war vom Standpunkt unbändigen Barbarenthums gegen alle Civilisation gerichtet. Ist doch die Sprache durch das Bild eine der schönsten und edelsten Mittheilungen von Freude, Schmerz und Hoffnung, sie ist Poesie und Beredsamkeit des Auges für das Auge, die in ihrer heiligen Pflege Lichtstrahlen der göttlichen Offenbarung werden. Den Mönchen des Morgenlandes ist es zu verdanken, daß sie mit ihrem Blute die christliche Kunst gegen die Unwissenheit und Tollheit der Bilderstürmer vertheidigt haben. In den kühlen Schatten des Berges Athos — unter den Mönchen fand die verfolgte Kunst eine Zufluchtsstätte.

Ein großartiges dauerndes Asyl, einen fruchtbaren Boden suchte sich nun die von den Griechen vertriebene Kunst in Latium, und hier schlug sie ihren Lehrstuhl auf — um beredt zu sein, selbst wenn es in den Schulen schweigsam wurde, um im Hinweisen auf Gottes Werk in der Menschheit die Wahrheit zu lehren, als diese von den irrenden Weltweisen nicht erkannt wurde, um durch die Tiefe ihres Gefühles Barmherzigkeit zu lehren, in Zeiten, in denen das

Recht in rohe Gewaltthat umschlug, um Barbaren zu zähmen, indem sie ihnen die Thatsachen göttlicher Liebe und heiligen Erbarmens eindringlich vor die Augen gestellt.

Freilich hat die Kunst auch Zeiten ihres Verfalles und ihrer Erniedrigung; sie ist Sklavin der ecklen Begierden reicher und mächtiger Mäcenaten geworden, sie hat in den Palästen der Großen die Scham verkauft und die Schande geärntet, nachdem sie ihren gottgewollten Beruf verlassen und aus der Kirche in den Dienst des Heidenthums wieder zurückgegangen ist.

Nur im Dienst der Kirche war sie groß, erhaben, mächtig und ehrwürdig.

IV.

Die Kunst als Lob- und Bußgebet.

Während die Poesie noch in den holprigen ungelenken Liederformen der Minnesänger präsentirt war, wuchsen als der schönste und erhabenste Ausdruck des lebendigen Kunstgeistes die mächtigen Dome aus der Erde, Bilder der Einheit, der Harmonie, des Zusammenklingens der Bauformen in den Gesetzen der Schönheit — jeder Dom wie ein organisches wohlgegliedertes Heldenlied, gesungen für die Streiter Gottes, zu Gottes Ehre und Verherrlichung.

Ob auch alle Geißeln Gottes, Krieg, Hunger, Krankheit über die Städte hinzogen, dennoch suchten ihre Bewohner im Erbauen mächtiger herrlicher Tempel auch ihre Erbauung. Hier senkten sie den Grundstein einer Hoffnung ein, die in allen Wirrsalen des Lebens vertrauensvoll hinüberblickt in eine bessere Welt, aus dem thränenreichen Erdenthale, in dem Jammer, Elend und Noth sich in die Herrschaft theilen.

Da war also die Kunst zum Cultus, zum Gebet geworden, und die Priester und Laien in den Klöstern beteten mit in der gleichen Weise, sie pflegten die Baukunst und die Malerei.

Mit Freude unterzogen sich selbst Reiche und Mächtige bisweilen dem Dienste als Handlanger, und betrachteten die rauheste und beschwerlichste Arbeit als ein Werk der Buße, als einen Gottesdienst. So erzählt der Klosterbruder Aimon in seiner Chronik der Abtei Tuttebery in England über den Kirchenbau daselbst: „Es ist gewiß zu verwundern, wenn man von Geburt aus mächtige, stolze und reiche Leute sieht, die sich an einen Wagen spannen, um Steine, Kalk, Holz und andere zum Werke nöthige Dinge, dem Gottesbaue zuzuführen. Öfters zogen an tausend Personen, Männer und Frauen, an einem Wagen mit einer ungeheuren Last, und doch herrschte dabei das tiefste Stillschweigen. Wenn sie rasteten, so bekannte der Eine oder

der Andere unter bitteren Thränen der Reue öffentlich seine Sünden und verlangte öffentlich die Lossprechung und das Trostwort des Priesters. Wer sich dem Schweigen und der Arbeit im Bußgeiste nicht unterziehen wollte, der wurde nicht gelitten und von den Andern fortgeschickt. (Caumont, Histoire sommaire de l'Architecture religieuse, militaire et civile au moyen-âge, Paris 1836. ch. VIII.)

War der gebaute Tempel ein aufgeschlagenes steinernes Buch und dessen Inhalt Gottes heilige Offenbarung, so dienten die Bilder als eine belehrende Schrift: „denn darum braucht man Bilder in der Kirche, damit Jene, die keinen Schulunterricht genossen haben, wenigstens an den Wänden lesen mögen, was ihnen in Büchern zu lesen nicht vergönnt ist.“ (S. Gregor Epist. 105 lib. IX.) Wie von dieser Aufgabe der Belehrung die Kunstschulen des Mittelalters mit dem vollsten Bewußtsein durchdrungen waren, das ist zu lesen in dem Statutenbuch der Maler aus Siena von 1355. „Wir haben mit der Gnade Gottes jenen Menschen, die die Buchstaben nicht kennen, die Wunder Gottes, die in der Tugend und in der Kraft des heiligen Glaubens geschehen sind, zu offenbaren.“ (Gaye, Carteggio inedito d'Artisti vol. II. pag. 1.) So geschah es, daß eine große Anzahl dieser Künstler auch durch ein tugendhaftes heiliges Leben sich Achtung erwarben. Es wird von Lippo Dalmasio gelesen, daß er, wenn er die heiligste Jungfrau

malte, sich mit Fasten zu seiner Arbeit vorbereitete, und das hochheilige Altarssakrament empfing.

Es schreibt Vasari von Pietro Cavallini, einem Schüler Giotto's: „daß er nicht allein ein guter Christ gewesen, sondern auch sich besonders demüthig und liebreich gegenüber den Armen benahm, so daß er um seiner Herzensgüte nicht allein in Rom, seinem Vaterlande, sondern allenthalben, wohin er kam, geliebt ward. In seinen alten Tagen führte er ein so heiligmäßiges musterhaftes Leben, daß er in dem Rufe der Heiligkeit von hinnen schied." „Niemand glaube, (denn es ist kaum möglich, wie die tägliche Erfahrung uns beweist), daß man ohne der Furcht des Herrn und ohne Gnade Gottes und ohne reine Sitten zu einer ehrenvollen Höhe gelangen könne." So redet von diesem Maler und Bildhauer Vasari. Er starb ungefähr 1370—80 und wurde in S. Paolo außerhalb den Mauern zu Rom begraben. Es wurde ihm folgende Grabschrift gesetzt:

Quantum Romanae Petrus decus addidit urbi
Pictura tantum dat decus ipse polo.

Wie der Stadt Rom der heilige Petrus ist eine Zierde,
So ist auch deine Kunst wohl eine Zierde der Welt.

Es war diese Anschauung über die Aufgabe der christlichen Kunst aus den Klöstern des Mittelalters in die Laienwelt herausgetreten, und so von der Schule in's Leben übergegangen. Es haben Wissenschaft und Kunst wie immer

sich gegenseitig bedingt. Die Hebung der Wissenschaften trug zur Hebung der Künste bei. In Bologna und in Paris fingen die Rechtsschulen an dem römischen Recht sich zuzuwenden, und so wurden nach und nach die longobardischen Gesetze, die der Gewalt das Uebergewicht über das Recht zuschrieben — zum Glücke des Volkes beseitigt. Aber auch die Künste fingen an unter dem Schutz des Rechtes zu gedeihen.

V.

Die Kunst in den Klöstern.

Es blühte nun in jenen Zeiten nicht allein die Wissenschaft in den Klosterschulen, auch die Malerei, Bildhauerei und Baukunst wurde dort gepflegt; aber nicht allein die stolzen kunstreichen Kathedralen und Abteien verdanken den Mönchen ihr Dasein, auch die Flüsse umgaben sie mit Dämmen — und bauten über dieselben kühngespannte Bogenbrücken. Gewiß Karl des Großen mächtiger Schutz, die Großmuth der Theodolinda, deren eben so lieblicher als ehrwürdiger Dom in Monza noch in unsere Zeit hereinragt, während tausend andere Königsbauten seit jener Zeit her in Schutt und Asche zerfielen — die Kunstliebe der Päpste und Fürsten hätten nicht hingereicht, die Kunst vor ihrem Verfalle zu retten,

wenn die Liebe der Klosterbrüder sie nicht gepflegt und erhalten hätte. Unter den Gewölben der Klosterkirchen, unter den Kreuzgängen der Abteien floßen die Kunsttraditionen von Byzanz her wie ein Strom durch die Jahrhunderte, bis dieser neue Bahnen suchend aus seinem bisherigen Bette heraustrat; daß er sich nicht im Sande der neueren Zeiten verlief, eben den Klosterbrüdern und ihrer Kunstliebe ist es zu verdanken. Es entstanden Schulen in Monte Cassino, in Solognac bei Limoges in St. Gallen und die älteste Abtei Oesterreichs, Kremsmünster (gestiftet von Thassilo, Herzog von Baiern 777) weist in ihren uralten kunstreichen Manuscripten nach, daß dort eine weitwirkende Schule für Miniaturmaler geblüht habe. Ja selbst die ersten Bücher zur technischen Anleitung in verschiedenen Kunstgebieten sind aus der Klosterzelle ausgegangen. Die älteste Schrift über die Goldschmiedekunst und Malerei in Italien wurde von Fra Teofilo, einem Mönche im 13. Jahrhundert abgefaßt. Beim Wiederaufblühen der Künste zeichneten sich die Camaldulenser in der Malerei, die Olivetaner und Karthäuser in der eingelegten Holzmosaik und in der Holzschnitzerei, die Cassinenser in der Glasmalerei und in Miniaturen aus. Besonders die Holzmosaik und die Holzschnitzerei wurde bis in das vorige Jahrhundert geübt. Wie sauber geschnitzt ist in dem größten aller Benediktinerchöre zu Giorgio maggiore in Venedig — das Leben des heil.

Benediktus; auch in der uralten Cisterzienser Abtei Heiligenkreuz in Oesterreich und im Chorherrnstifte zu Klosterneuburg bei Wien erfüllten einige Laienbrüder die Kirchen und Sakristeien mit ihren Holzmosaiken. So aber war es vom 13. bis zum 16. Jahrhundert in tausend anderen Klöstern, Klosterkirchen und Ordenshäusern.

Merkwürdiger Weise hat gerade in den Zeiten der Kämpfe zwischen Gewalt und Recht das Klosterwesen einen neuen Aufschwung genommen und es hat mit diesem ein schönes blüthenreiches Leben in Wissenschaft und Kunst begonnen. Während des Hereinbrechens der Barbarei, während die Völker in Schmerz und Thränen unter den Ausbrüchen der rohen Gewalt zu erliegen schienen, hat der Ernst des Nachdenkens über Gottes Willen und Menschenbestimmung jene großen Orden gegründet, deren Einfluß auf ihre Zeiten aus Haß und Parteisucht noch immer wenig, oder gar nicht gewürdigt worden.

Die Benediktiner hatten von der Gründung des Ordens an bis 1005 nicht weniger als 5970 Abteien begründet, die Wissenschaften in ihren Klöstern gepflegt, sie gaben der Kirche 20 Päbste, 200 Cardinäle, 400 Erzbischöfe, 7000 Bischöfe. Die Abteien Cluny, Clairvaux, Citeaux und hundert andere, theils der Benediktiner, theils von den aus diesem Orden hervorgegangenen geistlichen Corporationen geben Zeugniß von dem hohen Sinn für Archi-

tektur, welcher im Beginn und in der Mitte des Mittelalters in diesen Orden geherrscht. Auch die damalige Militärbaukunst wurde mit hineingezogen, denn die Klöster mußten in den Zeiten der allgemeinen Wirren gegen andringende Feinde auf der Hut sein. Die Abtei Saint Allyre zu Clermont in der Auvergne war ein wahres Muster von solcher halb klösterlichen, halb militärischen Baukunst; Violet-le-Duc bringt im 1. Band seines Werkes pag. 294 eine Abbildung. Man staunt über die sinnige architektonische Pracht von Bauten, deren Bilder noch auf unsere Zeit gekommen, nachdem die Urbilder längst zerstört sind. Violet-le-Duc bringt auch ein Bild des Augustinerklosters von Sainte-Marie des Vaux-Verts bei Brüssel, (1. Bd. p. 301) das man nur mit Bewunderung betrachten kann. Aehnliche Gebäude hat es nun in die Hunderte gegeben; — daß Mönche selber an der Architektur sich oft mit betheiliget haben, ist gewiß, wenn uns auch die Namen derselben nicht mehr bekannt sind. Neben der Kunst und dem Geschmack war auch der Zweck der Orden merkwürdig berücksichtiget worden. Violet-le-Duc bringt in seinem genannten Werke 150 volle Seiten über die Verdienste der Orden in Beziehung auf Architektur in Frankreich unter dem Titel: Architecture religieuse, monastique. Diesen Abhandlungen sind viele Bilder beigefügt, welche ein glänzendes Zeugniß vom hohen Kunstsinne, der in jenen klösterlichen Gemeinschaften geherrscht hat, abgeben.

Wir erwähnen dieses Umstandes nur in Bausch und Bogen, und meinen, daß der Einfluß der Klöster auf Architektur und Kunst in den ersten Jahrhunderten des Mittelalters besonders gewürdigt zu werden verdient.

Dante, welcher den Heiligen: Franziskus und Dominikus um 5 Jahrhunderte näher stand als wir, hat diesen Männern zwei der herrlichsten Gesänge in seinem Paradiso geweiht. Er spricht dort von der thörichten Sorge derjenigen, die in Trugschlüsse und Irrthümer versenkt, ihren Flügelschlag zur Tiefe neigen. Es hat damals die Vorsehung zwei Fürsten bestellt, der Eine war seraphisch in innbrünstiger Liebe, der Andere ein Wiederleuchten von cherubinischem Glanz auf Erden. Lobt man den Einen, so muß man auch den Andern loben, Beider Werke haben ja nach Einem Ziele gestrebt. Der Eine wählte sich gegen seines Vaters Willen eine Braut, der man gewöhnlich so ungern die Thüre öffnet, als dem Tode selbst, diese Braut war die Armuth, die mit Christus an's Kreuz emporgestiegen; diese Braut, die heilige Armuth, hinterließ er als Erbe seinen Brüdern und empfahl ihnen sie zu lieben mit Vertrauen. Vereint hat Franziskus und Dominikus gekämpft, vereint soll ihre Glorie leuchten. Um diese beiden Kämpfer, um ihr Wort und Werk hat das verirrte Volk sich auf's Neue geschaart." So Dante (Il Paradiso Canto XI.)

Als nun der Orden des heil. Franziskus aufzublühen begann, und seine Jünger in dem Sinne der vollen Armuth des Stifters lebten, suchten sie in ihren Kirchen dem König aller Könige einen reichgeschmückten Thron zu bereiten. Wer das Aufleben der Kunst in Italien jetzt noch sehen will, der gehe nach Assisi in die Basilika des heil. Franziskus, wo die Franziskaner in den ersten Jahrhunderten ihres Bestehens die Kunstheroen damaliger Zeit für ihre Tempel gewonnen haben. Hier malten nacheinander Giunta Pisano, schon im Anfang des 13. Jahrhunderts, (in S. Ranieri neben dem schiefen Thurm zu Pisa existirt von ihm ein Cruzifix vom Jahre 1210.) Cimabue, Giotto, Pietro Cavallini, Giottino, Buffalmacco, Lippo Memmi, Simone di Martino, Puccio Capanna und andere berühmte Maler jener Zeiten.

Hier baute 1253 der Franziskaner Fra Filippo da Campelli, nachdem er jahrelang den Bau der Basilika des heil. Franziskus geleitet, auch die Kirche S. Chiara, die jetzt leider durch Restauration ihren ursprünglichen Typus gänzlich verloren hat.

Die Dominikaner riefen zu ihren Hauptkirchen nicht nur berühmte Künstler zusammen, sie bauten die meisten ihrer Kirchen selbst, und kunstsinnige Klosterbrüder legten Hand an zum Schmucke derselben in Skulptur und Malerei.

Die Kirche des h. Dominikus (früher S. Bartolomeo) in Bologna vereinigt am Grabe des h. Ordensstifters den reichsten und blühendsten Kunstgarten italienischer Sculptur, und die Jünger des Heiligen haben getreulich mitgeholfen, sein Grab zu verherrlichen. Hier haben dem Marmor Leben eingehaucht die Meister Nicola Pisano, Fra Guglielmo, Nicolo di Bari, Jacopo della Fonte, Alfonso Lombardi, Girolamo Coltellini und Michelangiolo Buonarroti. Wer seine Augen weiden will an tausenden von Gebilden von der feinsten Arbeit der Goldschmiede, und von den niedlichsten Formen der Erzgießerei an, bis zu kolossalen Statuen und mächtigen Denkmalen aus Marmor, der wandle durch die Franziskanerkirchen S. Antonio (Minoriten) in Padua, Santa Croce in Florenz, die Frarikirche in Venedig, und durch die Dominikanerkirchen Maria Novella in Florenz und Giovanni und Paolo in der alten Dogenstadt.

So strenge diese Orden nach ihrer Regel die Armuth des Lebens bewahrten, so haben sie im richtigen ausgleichenden Gegensatz ihre Tempel in aller Herrlichkeit und Pracht in Reichthum und Anmuth der Künste erglänzen lassen. Der Psalmenvers: „Ich habe die Schönheit deines Hauses geliebt o Herr“ war der einzige Ehrgeiz der armen Klosterbrüder und diesem danken wir die Tausende herlicher Kunsterzeugnisse, an denen unser Auge sich erfreut.

Die Liebe zur Kunst ist durch die Schöpfungen der Kunst in den Klosterbrüdern wach gerufen worden, und so haben sie angefangen, mit den ersten Meistern zu wetteifern und in Liebe der Kunst zu dienen.

Hatten sie doch die Ruhe des Geistes und des Körpers, das genügsame von Leidenschaften nicht aufgewühlte Leben vor ihren Kunstgenossen voraus — die in der Welt ihren Erwerb und Unterhalt suchen mußten.

Anfangs waren nur die Byzantiner in der Mosaik berühmt, sie haben die geheimnißvolle Technik, den Schmelz der Farben, den unverwüstlichen Goldglanz mitgebracht und in der Zeichnung die Strenge, die scharfen Conturen, welche die Gebilde von dem wellenartig flimmernden Goldgrund abschlossen. Schon in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts tönt der Name von der Meisterschaft in der Mosaik — des Franziskaners Fra Mino da Turrito durch Italien; in Florenz wetteifern kühn die Baumeister von Maria Novella (Prediger-Ordensbrüder) mit dem großen Arnolfo. Mit glänzendem Erfolg tritt der leider in der Folge seinem Ordensberufe nicht treu gebliebene Carmelitenbruder Fra Filippo Lippi in die Fußstapfen seines Meisters Masaccio. Mit Giovanni Fiesole glänzt sein Ordensbruder Fra Bartolomeo della Porta als einer der ersten Meister Italiens, der die Ehre gehabt, Rafaels Lehrmeister zu sein und dessen Werke mit denen des Andrea

del Sarto mindestens den gleichen Werth haben. Der Servitenbruder Fra Agnolo Montorsoli ist so hochgehalten von Michelangiolo Buonarrotti, daß er ihn als Genossen in der Arbeit anwirbt für das Grab Julius II. in Rom und für das Medizäer-Mausoleum in Florenz. Er wird einer der berühmtesten Bildhauer, arbeitet bald in Rom, bald in Messina, bald in Florenz; eine Lebensskizze desselben lassen wir später folgen.

Die Jesuaten und Humiliaten, welche sich mit Pharmacie, Tuchweberei und andern Industriezweigen beschäftigten, weisen besondere Kräfte in der kirchlichen, Civil- und Militärbaukunst auf, und arbeiten im Dienste der Florentinischen Republick und anderer Städte in Toskana. Besonders in der Glasmalerei waren sie ausgezeichnet. Sie konnten im Gefühle ihres Wirkens, für das Land auf ihre Verdienste hinweisen, wie es zu finden in einer Eingabe der beiden Orden vom 5. April 1317 an die Florentinische Republik (Siehe den früher angeführten Gaye: Carteggio inedito Vol. I. Appendice 2. p. 450) die sie in folgender Weise beginnen: „Nachdem die Brüder Jesuaten (fratres Sci Salvatoris de Septimo) und die Brüder Humiliaten (fratres Humiliatorum Omnium Sanctorum de Florentia) früher, heute noch und täglich dem Gemeinwohl und dem Volke von Florenz in allen Angelegenheiten, welche das öffentliche Wohl angehen, vielfach

gedient haben, und die genannten Brüder Sci Salvatoris einen Grund besitzen, auf denen gefärbte Tücher aufgespannt werden, so 2c. 2c. (in quo sunt tiratoria *) pannorum).

So sehen wir schon im 14. Jahrhundert die Klosterbewohner nicht nur der Gelehrsamkeit und der Kunst, sondern auch jenen Bestrebungen der Industrie, der mechanischen Arbeit zugewendet, auf welche die moderne Zeit die größten Stücke hält.

Es soll in dieser Rundschau noch der wesentliche Inhalt jener werthvollen Anmerkung beigefügt werden, die der Herausgeber Vasaris in der Ausgabe Firenze e Livorno 1771, (Per Stechi e Pagani) im 2. Bande p. 233, dem Leben Fiesole's beifügt. Er sagt: „Auch die Gesellschaft Jesu lege einen Werth darein, daß unter ihren Mitgliedern der Schlachtenmaler Fr. Giacomo Cortesi und Fr. Andrea Pozzo aus Trient ausgezeichnet in der Perspektive, daß ferner Daniel Segers, der Bildhauer Gio. Bat. Fiammieri, Gius. Valeriano, Pietro Latri

*) Im Interesse von Kennern des Lateinischen wiederholen wir, was wir (in einer Note: Aus dem Venediger- und Longobardenland. 2. Aufl. S. 210) schon früher bemerkt haben: In dem Latein der Urkunden des Mittelalters in Italien finden sich viele Worte, die in einem lateinischen Lexikon nicht gefunden werden. Es sind Italianismen die in jener Zeit im lateinischen Styl sich eingebürgert haben. So ist oben Tiratoria das latinisirte italienische Tiratojo — ein Ort zum Aufspannen und Trocknen färbiger Tücher — aber auch eine Schub (Zieh) lade.

und Dandini, Sohn und Schüler des berühmten Florentiners Pietro Dandini gewesen sein. Bei dieser Gelegenheit nennt jener Herausgeber Vasari's noch den Dominikaner Girolamo Monsignori, den Franziskaner Miniaturmaler Cherubino Monsignori, den berühmten Kapuziner Cosimo aus Venedig, dessen Leben Baglioni beschrieb, den Teatiner P. Matteo Zaccolino aus Cesena, den Teatiner aus Pistoja P. Biaggio Petti, ein Gehilfe des Daniello da Volterra (ebenfalls bei Baglioni,) P. Gio. Bat. Guerra, ein geübter praktischer Architekt, der die Kirche in Valicella zu Rom gebaut, dessen Bruder Maler war, Fra Ignazio Danti aus Perugia — von dem Vasari, Marchese und Baglioni handeln.

Hier führen wir nur die Namen dieser Künstler an, über die bedeutenderen derselben folgen Lebensskizzen.

Während diese Zahl arbeitet mit dem Pinsel und Meißel und mit Zirkel und Winkelmaß, beschäftigen sich andere Klosterbrüder damit, die Theorien der Kunst festzustellen und der Kunstgeschichte ihr Bestreben zuzuwenden. Wir nennen hier die Namen: Pacioli, Giocondo, (der als Architekt und Schriftsteller gewirkt; ihm ist der erste geläuterte und richtig gestellte Text des Vitruvius zu verdanken) Ignazio Danti, Della Valle, Affò, Federici, Lanzi, Pungileoni, dann den Venetianer Architekten Fra Francesco Colonna, ein Dominikaner, der 1455

dem Predigerorden angehörte bis 1472 im Kloster zu Treviso lebte und vor seinem Eintritt in den Orden Reisen in Italien und im Orient gemacht. Er starb 1527, 94 Jahre alt, in Venedig und ist in S. Giovanni und Paolo hinter der Kirche begraben. Er schrieb ein sehr wunderliches barokes Buch voll architektonischer und geographischer Gelehrsamkeit unter dem erschrecklichen Titel: La Hypnerotomachia di Polipbilo, ossia pugna di amore in sogno. In die Form eines Romans in Groß-Folio bringt er Beschreibungen der genauesten vorzüglichsten Art von Obelisken, Pyramiden, Ruinen, Säulen, Palästen, Frisen, Capitälern, und aller Gattungen architektonischer Zierwerke aus Aegypten und Italien. Ist die Form für unsere Zeit auch, total unverdaulich, so kann dem Manne doch die ausdauerndste Begeisterung, wie eine große Detailkenntniß alter Kunstwerke nicht abgesprochen werden.

Wir fügen noch den vor kaum Einem Dezennium gestorbenen Minderbruder Bernardo Gonzati bei, der über die Basilica seines Ordens St. Antonio di Padova geschrieben und den Anfangs 1860 gestorbenen Jesuiten Marchi, den berühmten Alterthumsforscher, der die Ausgrabung der großen Katakombe S. Agnese vor der Porta Pia zu Rom mit unermüdlichem Fleiße jahrelang geleitet hat, und der während dieser Zeit seine Tage im Schooß

der Erde verlebte *). Der Barnabit Don Luigi Bruzza schrieb eine Monographie über die Maler von Vercelli.

Dem Dominikaner Vincenzo Marchese, einem der ersten gegenwärtigen Kunstliteraten Italiens, ist es zu danken, daß er nach langen und fruchtbaren Studien in der Kunstgeschichte Italiens überhaupt und in den Archiven seines Ordens insbesondere feststellte, wie gerade der Orden der Predigerbrüder die meisten Verdienste im Kunstgebiete durch Schutz und eigene Werkthätigkeit seiner Ordensgenossen sich erworben hat. Er forschte den Malern, den Baumeistern, den Glasmalern, den Holzmosaikern, den Bildhauern und Miniaturmalern seines Ordens nach, und bereicherte mit seinen Forschungen die Kunstgeschichte durch eines der interessantesten Werke der neuen Zeit über diesen Gegenstand. Wir sehen da die Dominikaner als Lehrer des Raffael Sanzio und des Bramante von Urbino, wir sehen die Ordensbrüder arbeiten an den Domen von Pisa, von Orvieto, von Mailand, von der obwohl nach der Anlage nur zur Hälfte gebauten, dennoch kolossalen St. Petroniokirche in Bologna und bei St. Peter zu Rom, sie spannen kunstreich steinerne Brückenbogen über die Seine in Paris, den Arno in Florenz,

*) Schreiber Dieses durchwandelte mit P. Marchi 1856 die Katakombe S. Agnese (Hierüber: Kennst du das Land — Fahrten durch Italien. Von S. Brunner. Bei Braumüller. S. 257 bis 263.)

den Minho, sie sind Meister in Erfindung von Wasserleitungen und nach ihren Plänen wurden die ersten Festungsbauwerke Italiens im Mittelalter gebaut. Als die Künste in Verfall geriethen, sind von ihnen Versuche ausgegangen, sie wieder zu heben. Das Leben und der tragische Tod Savanarolas geben dafür Zeugniß.

Ein Umstand darf wohl bei den Religiosen, die ihr Leben der christlichen Kunst geweiht, besonders hervorgehoben werden — das ist ihr sittlicher Lebenswandel, welcher mit ihrem Kunstleben gleichen Schritt gehalten. Es werden sich hier selbst so geringe Ausnahmen finden lassen, daß gerechter Anlaß zur Schmähung kaum zu finden sein wird. Unter den Kunstjüngern von Bedeutung — die zugleich Ordensgenossen waren, haben bis auf den unglücklichen Lippi alle ihrem klösterlichen Berufe treu gelebt.

Marchese's Aufgabe war keine geringe. Vasari Baldinucci, Baglioni u. a. haben von den Klosterbrüdern nur die hervorragendsten Namen, die ohnedieß in aller Mund sind — in ihre Werke aufgenommen. Marchese mußte nun seine Biographien aus Geschichtsbüchern und Aufschreibungen aller Art zusammensuchen, um die Fäden zum Gewebe ihrer Charakteristiken zu gewinnen. Auch die Biographien bekannter Meister hat er mit Ergebnissen seiner Forschungen bereichert, die bisher ganz unbekannt waren, wie z. B. die Biographie des ausgezeichneten Malers Barto-

lommeo della Porta. Ganz neu sind die historischen Skizzen über Fra Benedetto dell Mugello, den Miniaturmaler und Bruder des Fra Angelico Giovanni, dann die über den Bildhauer Fra Domenico Portigiani, einem Schüler von Gian Bologna. Das Leben des Fra Guglielmo da Pisa, welches weder in Vasari, noch in Baldinucci vorkommt, und das Alessandro de Morona nur flüchtig skizzirte, hat Marchese ausführlich gebracht; ebenso hat er werthvolle Aktenstücke zum Leben des ersten Holzmosaikers in Italien des Fra Damiano da Bergamo, wie auch über das Leben des seligen Jacob von Ulm aufgefunden. Besonders auf das Leben Fiesole's aber hat er den größten Fleiß verwendet, was nur immer in den handschriftlichen Quellen der Ordensarchive zu finden war, ist von ihm benützt worden. Wir sehen also, wie die Klosterbrüder nicht allein in der Kunst Großes geleistet haben, sondern wie sie auch in der Kunstgeschichte und Kunstliteratur nicht zurückgeblieben sind.

VI.

Die Baumeister des Dominikanerordens.

Die Schwesterkünste Malerei, Skulptur und Bildhauerei haben beim Wiederaufblühen der Künste nicht gleichen Schritt gehalten. In der Malerei hingen die Beispiele und Vorbilder der byzantinischen Mosaiken wie

Blei an den Flügeln der Maler und die wenigen Schöpfungen, welche von Giunta, Margaritone di Arezzo, (war auch Architekt), Guido von Siena und Andrea Tafi noch übrig sind, haben keine Bedeutung außer ihrem Alter, während die Baukunst durch Nicola Pisano mit großer Schnelligkeit ihren Lauf begann und ihren Schwesterkünsten weit voraneilte. Daß der Dominikanerorden wesentlich dazu beigetragen, wird Niemand läugnen, der die Geschichte der Baukunst in Italien nach den neuesten Forschungen kennt. Die Nothwendigkeit, Kirchen und Klöster für ihren Orden herzustellen, trieb die Brüder zur Beschäftigung mit der Architektur, und sie hatten sich darin bald zu einer Höhe und Vollkommenheit aufgeschwungen, daß Cicognara in seiner Geschichte der italienischen Skulptur (Storia della Scultura Italiana vol. III. lib. 3. cap. 6,) behauptet, „es mögen gerade die Dominikaner die einzigen gewesen sein, die das große Genie des Nicola Pisano beeinflußt und ihm eine Richtung gegeben haben, und daß sie verdienen, als Mitarbeiter bei seinen Werken und als Genossen seines Ruhmes genannt zu werden.“

1. Fra Sisto und Fra Ristoro.

Die Reihe der Baumeister aus dem Dominikanerorden beginnt mit dem Doppelgestirn Fra Sisto und Fra Risioro, zwei Klosterbrüder im Convent S. Maria novella

in Florenz. Sie waren nach Nicola Pisano und Arnolfo die größten Meister ihrer Zeit — und es unterliegt keinem Zweifel, daß, wäre ihre Thätigkeit in weitern Kreisen in Anspruch genommen worden, sie auch diesen Meistern wie ihrer geistigen Begabung, so auch ihren Schöpfungen nach, sich hätten vollkommen gleichstellen können. Fra Sisto war ein geborner Florentiner, seines Vaters Haus stand unweit Porta S. Pancraziò. Fra Ristoro war in Campi geboren, einem Flecken — den man unter Weges an der Eisenbahn zwischen Florenz und Prato liegen sieht; somit auch er nur 4 Miglien von Florenz, also gleichsam aus dem Weichbilde der Stadt entsproßen. Die spärlichen Notizen über das Leben Beider finden sich im Necrologium ven. conv. S. Mariæ Novellæ de Florentia Ord. Præd. ab anno 1225 usque ad ann. 1844. 2 Vol. in 4°. Bis pag. 115 Pergament, von da an Papier. Diese Nekrologien beschränken sich besonders in den ersten Jahrhunderten des Ordens bloß auf die Namen und den Geburtsort. (Im Wienerconvent der Dominikaner, gestiftet 1226, existirt ein merkwürdiges Nekrologium, ein Buch von 4 Schuh Höhe und 3 Schuh Breite. Die Blätter sind aus Holzbrettern, auf denen gleich große feste Pergamenthäute aufgetragen wurden. Das kolossale Buch hat die Form eines Wandschrankes, und die Seiten werden nach Art einer spanischen Wand auseinander gelegt.)

Vermuthlich wurden die beiden Meister um 1220 bis 1225, also 15 oder 20 Jahre vor Cimabue geboren.

Mag sein, daß die beiden schon früher die Baukunst gepflogen, ehe sie das Ordenskleid nahmen; ist ja auch Filippo da Campello, nachdem er früher schon Architekt gewesen, in den Orden des h. Franziskus eingetreten und hat als Franziskaner den Bau der prachtvollen Basilika in Assisi jahrelang geleitet. Sie waren Schüler des Jacobus de Alemania, eines Deutschen, dem ersten Meister der Kirche zu Assisi, der die deutsche Kunst nach Italien getragen. Nachdem er mit seinem Bau fertig war, wurde er von der Republik in Florenz verwendet, und starb daselbst 1360. Aus der von ihm begründeten Schule gingen die beiden Dominikaner als die ersten Jünger hervor.

Zuerst wird der Name der Brüder genannt, da sie berufen wurden, kühne Gewölbe (magnas testudines) in dem Palast, wo sich die Prioren der Stadt versammelten (wahrscheinlich den Palast del Bargello), zu bauen. Im Oktober 1269 wurde Florenz durch eine furchtbare Ueberschwemmung heimgesucht — die Brücken wurden von den Fluthen des Arno bis auf den Grund der Pfeiler zerstört — Häuser und Paläste stürzten ein. Daß nun die Brücke alla Carraja von den Brüdern Dominikanern gebaut wurde, darin stimmen alle Florentinischen Historiker über-

ein, daß sie auch die alla Trinita gebaut, bestätigen Vasari, Baldinucci, Lanzi, Cicognara, Fineschi und Billioti.

2. Bau von Maria Novella.

Die Dominikaner waren 1219 nach Florenz gekommen. Im Jahre 1244 dachten sie daran, eine große Kirche zu bauen. Aus den Reihen der Edlen, der Reichen, der Gelehrten von Florenz waren Männer in den Orden eingetreten. Zuerst wurde der Beginn und die Leitung des Baues einem P. Pasquale dell' Ancisa und P. Pagano degli Adimari übergeben. Unter dem berühmten Prior Aldobrandino begehrten 1256 Sisto und Ristoro um die Aufnahme, sie wollten ihre Kunst dem Orden weihen. Mit ihnen war ein Bildhauer Namens Domenico eingetreten. Zu jener Zeit lebte als Lehrer der Grammatik im selben Kloster ein Vetter Cimabues. Schüler aus Pisa, Siena, Perugia, Rom fanden sich ein, auch Cimabue saß hier auf der Schulbank. Statt auf die verwunderlichen grammatikalischen Künste zu hören, verschmierte der Junge das Papier mit Menschen- und Thiergestalten, und lief oft gar davon, um in der nahen alten Kirche den Malern zu helfen. Man merkte bald, daß er hier mehr an seinem Platze sei, als auf der Schulbank, und auf diese Weise hat die Florentiner Malerschule ihren

Begründer erhalten. Die alte Kirche bei Maria Novella scheint klein und nicht hoch gewesen zu sein, die Gewölbe waren azurblau mit goldenen Sternen besäet, die Wände mit Gemälden geziert.

Dem Prior Aldobrandino Cavalcanti dünkte dieß Gotteshaus zu klein und zu ärmlich — er faßte den Entschluß, einen Tempel zu bauen, wie Florenz einen solchen noch nicht gesehen. Er leitete Sammlungen ein. Im Dominikanerconvente zu Florenz waren Klosterbrüder aus den ersten Familien der Stadt und Geld floß reichlich zusammen. Schon wollte man das Werk beginnen, als Gregor X. den Prior Cavalcanti auf den bischöflichen Stuhl von Orvieto berief (1272). Nun wurde der Bau durch sieben Jahre hinausgeschoben. Als Gregor X. sich zum Oekumenischen Concil nach Lyon begab, übergab er Cavalcanti das Vikariat von Rom, welche Stelle derselbe auch während der bald nach einander sterbenden Päpste Innozenz V., Adrian V., Johann XX. (genannt XXI.) bis 1277 beibehielt. Nikolaus III. erlaubte ihm, auf sein Bisthum zurückzukehren. Im März 1279 erschien er in Florenz, brachte Geld zum Baue mit und Fra Sisto und Fra Ristoro zeigten ihm ihren Bauplan. Der Bischof Cavalcanti war darüber höchst erfreut, er beschloß sogleich den Grundstein zu legen, rasch sollte das Werk gefördert werden. Aber es war in der Vorsehung anders beschlossen;

noch vor dem Grundstein von Maria Novella wurde Cavalcanti in sein Grab eingesenkt, und sein leibliches Auge sollte sich nicht mehr erfreuen an dem Bau, an dessen Vollbringen er im Wünschen und Hoffen schon jahrelang sich gefreut hatte. Er starb am 11. August 1279.

Der Grundstein wurde nun feierlich vom päpstlichen Cardinallegaten bei der Florentiner Republik Frate Latino Malabranca gelegt, auch er war ein Predigerordensbruder aus dem Convente zu Florenz, berühmt als Friedensstifter seiner Zeit. Schon hatte er die Geremei und Lambertazzi in Bologna, die Guelfen und Ghibellinen im Römischen Gebiete durch die Macht seiner Rede versöhnt.

Auch nach Florenz war er gekommen, um den streitenden Parteien den Frieden zu bringen. Auf der piazza vecchia (an der Epistel-Langseite der Kirche Maria Novella) waren die Parteien versammelt und er stiftete zuerst den Frieden zwischen den Guelfen, die in sich zerfallen waren, und dann zwischen Guelfen und Ghibellinen. Jubelgesänge durchhallten die Luft, und wie zu einem Friedenstempel wurde nun der Grundstein zu Maria Novella gelegt.

Ueberhaupt war damals der Bau einer Kirche oder eines Klosters von großer Bedeutung für eine Stadt. Hier im Kloster konnte der Arme erscheinen, um mit den Kloster-

brüdern das Brod zu theilen, das sie selber an den Pforten der Palläste gesammelt, hier fand der Gelehrte Genossen und Pfleger der Wissenschaft, hier der Künstler nicht nur eine reiche Quelle der Begeisterung, sondern auch Arbeit, Verdienst, Aufmunterung, hier die Seelen, die nach den Gütern der Ewigkeit Verlangen trugen, Weihe und Sättigung, hier das unterdrückte Volk seine beredtesten Vertheidiger. Kein Wunder, wenn reich und arm, hoch und niedrig, gelehrt und ungelehrt, den innigsten Antheil an dem Bau dieser heiligen Stätten genommen!

Jetzt begann es in den Bauhütten vor Maria novella lebendig zu werden. In brüderlicher Eintracht, eines Herzens und eines Geistes walteten die Obermeister Sisto und Ristoro. Aber auch die Bauführer waren Dominikaner. Noch sind ihre Namen in der Cronaca von Biliotti (Cap. VII.) aufbewahrt: „Furono soprastanti alla fabrica della chiesa di Santa Maria Novella Fra Pasquale del Ancisa fino al 1284, Fra Rainerio Gualterotti detto il Greco fino al 1317, Fra Jacopo Passavanti, che la vide ultimare intorno 1375."

(Es waren die Aufseher beim Baue der Kirche Maria Novella Fr. Pasquale von Ancisa bis 1284, Fr. Rainerio Gualteroti genannt der Grieche, bis 1317, Fra Jacopo Passavanti der die Kirche fertig sah, bis 1375).

Selbst die Maurer und Steinmetze waren Conventualen von Maria Novella — und es ereignete sich hier der seltene Fall in der Kunstgeschichte, daß unter den Künstlern bei diesem ganzen Baue kein Laie gewesen. Wir haben Anfangs nicht umsonst die Baugeschichte der Kuppel des Florentinerdomes gebracht; sie ist uns ein Bild von dem Aufgeregtsein und der Thätigkeit menschlicher Leidenschaften bei großartigen Unternehmungen, die jenen Ehre und Ruhm in Aussicht stellen, welche sie durchzuführen vermögen. Wir finden, wie beim Baue der Basilika von Assisi, bei dem Dome von Orvieto und Mailand Künstler von Nah und Fern herbeigerufen, wie ein Concurs eingeleitet, ein Wettstreit unter ihnen veranlaßt wurde, und wie die Parteisucht und Eifersucht, Neid und Intriguen aller Art im Gefolge nothwendig mit herbeigekommen. Hier bei Maria novella sehen wir die Dominikaner als Bauleute, sie gehören einem Vaterlande, einem Orden, einem Kloster desselben an; Herz, Sinn und Hand wirken hier in Eintracht zu Einem Werk zusammen.

Als den damaligen Größen der Florentinischen Republik die Baupläne vorgelegt wurden, waren sie davon dermaßen bezaubert, daß sie für die Dauer des Baues jährlich 10.000 fl. und 100 Malter Kalk zusicherten. Diese Großmuth wirkte auf die reichen Bürger von Florenz, und auf die vielen Bischöfe in Italien, die aus

dem Dominikanerorden hervorgegangen waren. Einer der größten Prediger seiner Zeit und seines Ordens, Fra Remigio (nicht zu verwechseln mit dem gleichnamigen Schriftsteller im 16. Jahrhundert) ein Vorläufer des wortmächtigen Fra Giovanni da Vicenza und des furchtbaren Savanarola, legte den Prioren und Gonfalonieren von Florenz beim Antritte ihres Amtes am 25. Dezember 1293 die Bauangelegenheit derart ans Herz, daß bald darauf am 23. September 1295 und am 6. Juni 1297 neue Dekrete mit reichlicher Unterstützung erflossen.

Marchese weist nach, daß Sisto und Ristoro gerade beim Beginn des Baues der Dominikanerkirche Maria sopra Minerva in Rom verweilten, und er stellt die sehr wahrscheinliche Vermuthung auf, daß diese Beiden auch hiezu den Plan entworfen oder beim Entwurf sich mindestens betheiligt haben. Vieles ist mit Maria novella gleich, so das Kreuz, die großen Kapellen an den Kreuzflügeln, die vier Halbsäulen an den Pfeilern. Maria Sopra Minerva wurde oft restaurirt — bei der Restauration hatte aber immer die eben laufende Zeit ihren verderblichen Einfluß, und so ist an dem mächtigen und herrlichen Baue Manches untergegangen, was sich in Maria Novella in der ursprünglichen Form erhalten hat. Noch im Jahre 1856 hat Schreiber dieses, die letzte Restauration im Zuge gesehen.

Maria Novella hat die überaus feine, für diese Zeit einzige Berechnung der Perspective in der Pfeilerstellung und dem Zunehmen der Spitzwinkel in den Bogen gegen den Chor zu, voraus — so zwar: daß man beim Hineinschreiten die Kirche für noch größer hält, als sie wirklich ist. Wenn man über den Umstand, daß St. Peter in Rom, beim ersten Eintritt nicht durch die Größe imponirt, bisweilen rühmend hört: „Das sei eben der Effekt der genau berechneten Proportionen" — so ist ja das eher ein Tadel als ein Lob — denn dort sind die Proportionen sicher besser berechnet, wo der Raum mindestens so groß erscheint, als er ist, und noch besser, wo der Raum noch größer erscheint als er wirklich ist. Sehr treffend heißt es über das von Montesquieu zuerst ausgesprochene, darnach papageienartig allenthalben nachgeplapperte sinnlose (obige) Urtheil über St. Peter (in Milizia Memorie degli Architetti antichi e moderni vol II. p. 177): „Vielmehr muß es die Wirkung einer wahren Proportion sein, daß ein Bau größer erscheint, als er thatsächlich ist."

Das beste Urtheil über die Schönheit des Baues von M. Novella liegt wohl in der herrlichen Bezeichnung Buonarottis, der doch von Architektur sicherlich etwas verstanden hat und der diese Kirche seine Braut zu nennen pflegte. Noch heute legt das Volk von Florenz dieser Kirche den Namen „la sposa" (die Braut) bei und selbst

der Platz der Kirche wird darnach genannt. Wie schön sagt Lacordaire in seinem Leben des h. Dominikus „Die Namen der Baumeister nennt Niemand, wie aus Furcht, jene reinen Herzen zu beunruhigen, bei denen die Demuth noch größer war, als ihr Genie.“ (ou l' humilité surpassait le génie.) Wie diese überaus große Schönheit zu allen Zeiten gewürdigt worden, geht auch daraus hervor, daß ein eigenes Werk existirte unter dem Titel: Von der Schönheit der S. M. Novella. (De pulchritudine Sanctae Mariae Novellae) welches im Leben Savonarola's citirt — aber nicht aufzutreiben ist (Vita di Fra Gerolamo Savanarola p. 70 Lucceserausgabe von 1764.) — Sagt doch schon das Necrologium von Maria Novella in der sinnigen Einfachheit des damaligen Latein Nr. 133: Frater Ristorus — einer der größten Baumeister (hic fuit maximus architectus) der mit Frater Sistus, welcher zu Rom starb, unsere Kirche mit so großer Kunst gebaut, daß dieselbe bis auf den heutigen Tag bewundert wird. (ut usque hodie sit in admirationem.)

Daß Sixtus zudem die Tugenden eines Heiligen innegehabt, geht aus der Stelle des Necrologium über denselben hervor Nr. 144. Fra Sixtus conversus de porta S. Pancratii de Vico qui dicitur Sanctus Sixtus obiit Romae in loco dominarum S. Sixti anno 1289 m. martii. Ristoro starb in seinem Vaterland 1283; sein letzter

Wille war: es möge sein Leib in jenem Gotteshaus ein-gesenkt werden, dessen Bau die Freude seines Lebens war.

Merkwürdiger Weise werden diese beiden Männer in der Kunstgeschichte Italiens — da ihnen doch die ersten Plätze gebühren, nur so nebenbei — wenn auch ehrenvoll genannt. Vasari bringt von ihnen in seinem Leben von Gaddo Gaddi (Ausgabe, Livorno 1767, I. Bd. S. 292) nicht mehr als vier Zeilen!

Erst in neuerer Zeit fanden diese Männer eine Würdigung in der Geschichte der italienischen Bildhauerkunst vom Conte Leop. Cicognara: Storia della scultura italiana Vol 3. lib. 3. c. l. p. 45.

„Merkwürdig ist, daß die Namen der Florentiner Fr. Sisto und Fr. Ristoro fast der Vergangenheit an-heimgefallen waren, da sie doch die Hauptbrücke über den Arno in Florenz und die Gewölbe im öffentlichen Palast dieser Stadt und am Vatikan zu Rom gebaut u. s. w. — und doch nehmen sie den vollsten Anspruch auf unsere Dankbarkeit, ihnen ist nach den Baumeistern von Pisa und dem Erbauer der Basilika zu Venedig, das Wieder-erwachen der Baukunst zuzuschreiben, und ihnen müssen darum die ersten Plätze eingeräumt werden."

Marchese spricht den Wunsch aus, es möge diesen Männern doch ein Denkmal im Tempel errichtet werden, den sie gebaut — der Wunsch ist schon vor 8 Jahren

ausgesprochen und heute ist — noch Nichts geschehen. Dankbarkeit liegt bisweilen, aber nicht immer und bei allen Gelegenheiten im Humor der Florentiner. Es läßt sich darüber ein Wörtlein sprechen. Wie lange brauchte es, bis dem Arnolfo da Lapo und dem Brunelleschi ein Denkmal gesetzt wurde, und wie lange mußten andere große Florentiner auf ein solches warten!

Gut, daß die beiden frommen Klosterbrüder mit der Hoffnung auf das ewige Leben eingeschlummert sind, und auf die eitle Ehre eines Steinkastens nicht gebaut und gerechnet haben!

3. Der Künstlerkreis um Fra Sisto und Fra Ristoro.

Es ist nicht ohne Interesse, die Vorläufer dieser beiden Celebritäten in ihrem eigenen Orden zu betrachten, und dann erst auf ihre Nachfolger überzugehen, die in ihrer Schule sich genährt und auf welche ihre Traditionen bis in ferne Länder hin gewirkt haben. Johann von Bologna war ein berühmter Redner seiner Zeit. Er schaffte durch die Macht seines Wortes die Begeisterung, und durch diese die Mittel herbei, um eine Ordenskirche in Reggio zu errichten. Fra Jacopino desselben Ordens war der Baumeister Frauen, Männer und Kinder aus allen Ständen arbeiteten am Bau mit eigenen Händen. 1233 wurde der Grundstein gelegt. Muratori Rer. Ital. Script. vol. VIII. p. 1107 und 1108 bringt aus dem Memo-

riale Potestatum Reginensium die Begebenheit in der liebenswürdigen naiven Sprache jener Zeit. Soldaten, Reiter und Fußvolk, Bauern und Bürger trugen Kalk, Sand und Mörtel auf ihren Rücken, Jeder freute sich, wenn er mithelfen konnte. Johann von Bologna hielt eine gewaltige Predigt (Joannes de Bononia fecit magnam praedicationem) und der Bau war in drei Jahren fertig.

Als Fra Sisto und Ristoro nach Rom berufen wurden, überließen sie die Fortführung des Baues nach ihren Plänen, den schon der Arbeit gewachsenen Laienbrüdern desselben Ordens, die noch im Nekrolog sich finden: Fra Mazzetto, Fra Borghese und Fra Albertino Mazzanti. Mazzetto baute im Auftrag seines Ordens im Jahre 1300 die Dominikanerkirche in Prato bei Florenz. Das Nekrologium von M. Novella Nr. 198 lobt seine Bescheidenheit, Reinheit der Sitten, Demuth, seine Freude an der Arbeit, seinen Abscheu vor Müßiggang, und spricht von der Liebe, die alle Ordensbrüder zu ihm getragen. Er starb ehe der Bau noch vollendet war zu Prato 1310. Diese Kirche wurde 1647 ein Raub der Flammen. Auch als erfahrenen Baumeister rühmt ihn das Necrologium. (Carpentarius fuit peritus.) Carpentarius ist hier nicht gleichbedeutend mit dem eigentlichen lateinischen Wagenmacher oder dem italienischen carpentiere und dem französischen charpentier Zimmermann, sondern es heißt

Baumeister, wie aus vielen andern Stellen in Urkunden aus derselben Zeit ersichtlich ist.

Mazzanti starb im Jahre 1319 als berühmter Baumeister in M. Novella; er lebte im Orden 35 Jahre. Das Nekrologium Nr. 216 sagt von ihm (carpentarius et in edificiis et officinis fratrum construendis persubtilis.) Ihm und dem Fra Borghese wird der Bau des östlichen Schiffes in M. Novella zugeschrieben. Borghese lebte 40 Jahre im Orden und starb 1313. Das Nekrologium Nr. 211 rühmt ihn seines Fleißes und seiner sonstigen Tugenden wegen, wie auch, daß er gewandelt in den Fußstapfen seiner Vorfahren im Orden. Otium devitavit, in nullo corporis sui parcens fuit, solide vite, et bone religionis, sequutus antiquorum fratrum vestigia.

(Er vermied den Müßiggang, schonte seines Körpers nicht, lebte ordentlich und als guter Religiose folgte er den Fußstapfen seiner Vorfahren.)

Um dieselbe Zeit bauten die Predigerbrüder eine Kirche in Pistoja und acht verschiedene Hospizien in Toskana; die Kirche S. Vinzenzio in Tridozio in der Romagna und die des heil. Dominikus in Filigne auf der Straße von Arezzo nach Florenz; dann die Kirche S. Maria zu Casciano zwischen Florenz und Siena. Die meisten Namen dieser Ordensbaumeister sind verloren gegangen Die Kirche St. Johann in Val d'Arno baute Fra Giovanni

dell' Ancisa. Der Dominikaner Fra Simone Saltarelli Erzbischof von Pisa ließ die Nikolauskirche in Monte lupo und verschiedene Spitäler für Arme und Pilger bauen (in Castello, Fojano, S. Gimignano, Ancisa) bei all diesen Werken waren Baumeister, Steinmetze und Bildhauer aus dem Dominikanerorden beschäftigt. Da haben wir ein kleines Bild, wie es die Geschichte noch aufbewahrt von der segensreichen Wirksamkeit der Kunstschule in S. Maria Novella. Wie diese Baumeister nicht immer Laienbrüder, sondern oft Priester, und auch in anderen Fächern des Wissens gewandte Männer waren, ersehen wir aus dem Nekrologium Nr. 180: Fra Petrus (Sohn des Galigai de Maccis) war Priester und Prediger, ein guter Sänger, hatte eine schöne Schrift (scriptor gratiosus), war friedlich im Umgang, bei allen Brüdern beliebt (fratribus gratus), ein begabter Mechaniker und guter Architekt (es folgen nun seine Bauten und von ihm für den Orden durchgeführten Unternehmungen) er war auch der Gründer des Necrologiums von Maria Novella und Suprior daselbst, starb, nachdem er 41 Jahre im Orden gewirkt, am 11. Juli 1301.

Eine Erwähnung muß hier gemacht werden, von den drei Architekten des Dominikanerordens, die unter den Namen, die drei heiligen Baumeister bekannt sind. Ihre Namen Gundisalvus, Gonzalez und Lorenzo.

Genauere Nachrichten über dieselben mangeln, da die portugiesische Literatur des Mittelalters schwer zugänglich ist. Dem seligen Gundisalvus wird die Steinbrücke über die Timaga zugeschrieben, die sechs Jahrhunderte dem reißenden Strom Widerstand geleistet. (Siehe Brev. ord. Praedic. 10. Januar.) Er starb 1259, im selben Jahre auch Lorenzo Mendez. Auch Spanien kennt zwei heilige Architekten aus dem Dominikanerorden, Johann von Ortega und Dominikus von Calzada. Sie werden besprochen im Milizia: Memoria degli Architecti lib. I. cap. 2.

4. Die ferneren Meister von Maria Novella.

Wir kommen nun zu der Vollendung der Kirche durch die beiden Laienbrüder Fra Giovanni da Campi und Fra Jacopo Talenti. Der erste bekam seinen Namen von seinem Geburtsort Campi, den er mit Ristoro gemein hat, denn sein Familienname war Brachetti. Geboren ist er ungefähr 1280. — 1317 trat er in den Orden, er dürfte muthmaßlich ein Schüler von Fra Albertino und von Arnolfo gewesen sein und lebte im Orden 22 Jahre. Talenti war in Nipozzano, ein befestigter Ort in der Diöcese Fiesole geboren. Er überlebte seinen Genossen Fra Giovanni um 23 Jahre. Ein Francesco Talenti kommt 1327 in den alten Rechnungen der Basilica von Orvieto unter den Bildhauern und Steinmetzen vor; es dürfte derselbe sein, so

daß er später das Ordenskleid, und mit diesem den neuen Namen bekam. Einer hielt den Francesco für einen Bruder oder Vetter des obigen Laienbruders, denn in der Familie Talenti widmeten sich Viele der Baukunst. Im Necrologium führt Jacopo den Titel Steinmeister. (Magister Lapidum.) Die Säulenkapitäle, die Ornamentik der Thüren und Fenster, die Arbeit an der großen Kapelle degli Spagnoli werden ihm zugeschrieben. Sehr schön soll seine Arbeit an der Brücke (Ponte) gewesen sein, welche die Kirche in zwei Hälften schied, die aber 1565 abgetragen wurde. Biliotti berichtet darüber in seiner Chronica, daß vor dieser Brücke die Männer, hinter derselben die Frauen ihren Platz hatten. Ähnliche Brücken besaßen in Florenz die Kirchen Santa croce, di Ognisanti, del Carmine, di San Pier Maggiore und di scta Felicita. Auch in diesen Kirchen wurden sie weggenommen.

In vielen alten Kirchen Frankreichs findet sich diese abtheilende Brücke noch vor unter dem Namen Jubé (Singchor), weil an hohen Festen hier das Evangelium und die Epistel vom Diakon und Subdiakon gesungen wurden. Auch in alten englischen Kirchen findet man noch diese Brücken.

Fra Albertino Mazzanti starb 1319.

Nun kam Fra Jacopo Passavanti. Er war auch Priester, denn das Necrologium rühmt ihn als vorzüg-

lichen Redner und sehr gelehrten Mann; er stand in Freundschaft mit den Kunstcelebritäten seiner Zeit, mit Gaddi Simone di Siena, Orcagna etc. etc. — er zog alle herbei, um bei Maria Novella mitzuwirken. Innerhalb 66 Jahren wurden für die Kirche hunderttausend Goldgulden verausgabt, eine enorme Summe für die damaligen Geldverhältnisse. 1357 war die Kirche fertig bis auf die Facade, welche 1350 in Angriff genommen und erst 1470 vollendet wurde.

Orcagna, der Freund Passavanti's, malte hier, wie dieß in andern Kirchen später von Giotto's Schülern und den Bewunderern Dante's geschah — in der zweiten Kapelle Hölle und Paradies, nach den Gesängen des Florentiner Dichters. Mag an der Composition und in der Technik Manches auszustellen sein, so hat der Maler doch die ganzen Schrecken der Hölle in seine Bilder hineinzulegen verstanden, und dem Orte, wo die Hoffnung aufhört, nach Dante's 3. Gesang der Hölle, den furchtbarsteu Ausdruck der Kunst verliehen, wie hinwiderum die Darstellnng der himmlischen Glorie so begeistert und innig erscheint, daß man meinen sollte, es könnten diese beiden Bilder nicht von einem und demselben Meister herrühren.

Marchese führt weitläufig eine Masse von kostbaren Fresken an, die zumeist von Nachfolgern Giotto's gemalt

die Wände von Maria Novella unten und oben geschmückt haben. Leider wurden sie im 16. Jahrhundert durch Giorgio Vasari, der die Kirche restaurirte, das heißt auf seinen Rath und durch seine That (per consiglio et per opera) zumeist zerstört; damit hat dieser Mann den Beweis geliefert, daß man Kunsthistoriker und Kunstvandale in einer Person zugleich sein kann.

Um 1319 erhielten die Dominikaner von der Republik den Auftrag, ein Fremdenhaus für die Gäste der Republik, welche bei gewissen feierlichen oder politischen Gelegenheiten sich einfanden, zu errichten. Im Jahre 1321 zahlte die Republik denselben 2000 Gulden zur Restauration alter, und zur Herstellung neuer öffentlicher Gebäude in Florenz.

5. Giovanni da Campi.

Die schönste und am solidesten gebaute Brücke über den Arno in Florenz ist noch heutigen Tages die della Carraja. Sie wurde von je für ein Werk des Dominikaners Fra Giovanni da Campi gehalten, der sie im Jahre 1337 an die Stelle derjenigen erbaute, die von seinen Vorfahrern Sisto und Ristòro ein Jahrhundert früher aus Holz construirt wurde, und welche die größte Wasserfluth, welche in Florenz je geherrscht, zerstörte. Seit länger als fünf Jahrhunderten schwebt dieser kühne Quadernbau auf

fünf majestätischen Bogen über den Fluthen des Arno. Man hat das Werk, ohne irgend einen Grund hiefür, in den Zeiten der Feindseligkeit gegen die Klöster dem eigentlichen Meister abzustreiten, oder die Gewißheit des Baues durch ihn — wenigstens in Zweifel zu setzen gesucht. Marchese stellt nun in einer eigenen Abhandlung hierüber schlagend durch die unwiderlegbarsten Zeugnisse von Zeitgenossen die Autorschaft Giovanni's außer allen Zweifel. Das Nekrologium berichtet davon, und sogar die Summe, welche die Stadt dem Fra Giovanni da Campi dafür gegeben, wurde aufgefunden.

Marchese weist aus dem Jahre 1334 eine Petition des Conventes von M. Novella an die Republik vor, in welcher um einen Beitrag zum Neubau des Dormitoriums gebeten wird. Die Schlafsäle mit ihren Säulenwäldern zeichneten sich in den alten Klöstern oft durch die größte architektonische Schönheit aus. In Oesterreich finden wir aus dem 13. Jahrhundert noch in der Cisterzienser-Abtei Heiligenkreuz das Dormitorium ganz erhalten. Das neue Dormitorium in M. Novella wurde 1337 begonnen, Bischöfe aus dem Orden, die früher dem Convente von M. Novella angehörten, haben sich in die Kosten getheilt. Der neue Kreuzgang ruht auf 56 Bogen, und ist der größte in Florenz. Erst 1570 wurde mit dem Bemalen der Wände begonnen. Bronzino, Allori, Santi di Tito,

Gamberucci, Pocetti u. a. stellten Scenen aus dem Leben des heiligen Dominikus, Thomas Aquin, Petrus Martyrer, Antonin und andern Ordensheiligen dar.

Fra Giovanni da Campi starb 1339, nicht allein von seinen Ordensbrüdern, sondern von der ganzen Stadt betrauert. Er führte den Bau des untern Theiles vom Dormitorium; bei den öffentlichen Bauten in Florenz wurde er zu Rathe gezogen. Das Nekrologium Nr. 277 widmet seiner Geschicklichkeit und seinem Wandel (er lebte 22 Jahre im Orden) eine biographische Skizze voll des Lobes. Daß er unter den Architekten des 14. Jahrhunderts eine der vorzüglichsten Stellen einnimmt, wird von Baldinucci, Cicognara und Bottari anerkannt. Würdig an seiner Seite steht Fra Jacopo Talenti. Er pflegte seine Bauten in staunenswerth kurzer Zeit auszuführen. Kaum war die Kirche von M. Novella fertig, als er auch schon an die Sakristei ging; ein edler Bau im strengen Styl, der Festigkeit mit den zierlichsten Formen vereinigt. In 3 Jahren (von 1350—53) hatte er das Refectorium fertig — es war als das schönste in Italien gerühmt. Diese und die große St. Nikolauskapelle dürften seine gelungensten Arbeiten sein; kühn steigen die Gewölbe empor, alles zeigt die herrlichsten Verhältnisse, und der magische Lichteffekt ist vortrefflich berechnet.

Auch die Bibliothek und die Kapelle des heil. Abtes Antonius ist sein Werk. Was er in Civilbauten zu Florenz

geschaffen, findet sich nicht in den Aufschreibungen. Die Commune von Florenz hat ihn oft und durch viele Jahre bei ihren Bauten in Anspruch genommen, wie auch große Bürger der Stadt. (Necrol.) Für seine Mühen strebte er nicht nach dem Ruhm und der Ehre der Welt. In der Klosterzelle und in der Einsamkeit fand er im Gedanken an Gott seine Freude und seinen Frieden. Er wurde 1362 am 2. Oktober von der Pest hinweggerafft. Das Nekrologium, welches mit seinem Lob für die hingegangenen Brüder ziemlich sparsam ist, weiht ihm eine eingehende Würdigung (Nr. 416). Im Kloster lebte er fromm und ehrbar, und ist auch den Ordenspflichten mit großem Eifer nachgekommen.

6. Fra Giuglielmo.

Ehe wir die Jünger, die nach und nach aus der Kunstschule von M. Novella hervorgegangen, weiter betrachten, müssen wir zurückgehen nach Pisa — auch hier haben die Predigerbrüder in der Schule des Nikolaus von Pisa eine hervorragende Rolle gespielt. Wie im Norden Italiens der Markuslöwe von Venedig die kleineren selbstständigen Städte nach und nach in seinen Rachen verschlang, so hat auch Florenz sich seiner Nachbarstädte bemeistert und auch das stolze Pisa verschlungen. Die unglückliche Republik wurde zuerst bei Meloria von den Ge-

nuesen gedemüthigt dann bei Castruccio unterjocht, bis sie aus allen Wunden blutend der Besiegerin Florenz in die Arme sank.

Es gibt keinen Fleck Erde auf der Welt — der auf so geringem Ausmaß so glänzende Perlen der Baukunst in sich vereinigte, als der Domplatz von Pisa. Der Dom ist umrungen vom Campanile (der schiefe Thurm) vom Campo santo, und vom Battisterio. Man wird von Traurigkeit erfüllt, wenn man auf dem sandigen, von der Sonne verdorrten Platz steht, inmitten dieser Kunstherrlichkeiten und wenn man der Geschicke der Stadt in ihrer Blüthezeit gedenkt — und sieht jetzt den ganzen Platz von einigen Bettlern bevölkert, die da herumhumpeln, und darum hier auf die Fremden lauern, weil jeder Fremde, der Pisa besucht, auch auf diesem Platze erscheint.

Einer der genialsten Schüler des Niccola pisano war der Dominikanerbruder Fra Guilielmo. Sein Familienname und sein Geburtsjahr sind unbekannt. Nach verschiedenen Conjekturen dürfte er um 1238 geboren sein.

Das Genie des Niccola hatte neue Bauformen geschaffen — die Begeisterung kunstbegabter Jünglinge wendete sich ihm zu; die Malerei war noch im traurigsten Zustande; die Meisterwerke der Alten zerstört, auch das Byzantinerthum im Verfall. Die Baukunst fand noch Grundformen, an denen sie sich fortbilden konnte.

War die Skulptur auch noch vernachläßigt, so fanden sich doch so viele Kapitäler, Basreliefs und Statuen aus der alten Zeit, daß man sie zur Ornamentik der neuen Bauten benützen konnte. Bald versuchten sich an der antiken Skulptur die neuen Meister des 13. Jahrhunderts zu bilden, wie Benedetto degli Antelani in Parma, Biduino in Lucca, Bonanno in Pisa, Viligelmo in Modena, Gruamonte und Enrico in Pistoja. Freilich gelang es ihnen nicht, ihren Werken den Stempel des Genies aufzudrücken, sie besaßen nicht die magnetische Kraft, Schüler aus der Ferne in ihre Werkstätten heranzuziehen, das war dem Niccola pisano vorbehalten. Guilelmo der Schüler Niccola's scheint 1257 in den Orden aufgenommen worden zu sein, und zwar im Convente di Santa Caterina in Pisa. Was er an der Klosterkirche zu Pisa geschaffen, ist unbekannt — zuerst sehen wir in den Urkunden seinen Namen auftauchen, als er ungefähr 1266 mit Niccola pisano von den dortigen Dominikanern nach Bologna berufen ward, um das Grabmahl des Ordensstifters auszuführen. Diese Arbeit bildet einen Wendepunkt in der Skulptur Italiens und darum verdient sie alle Beachtung.

Marchese ist die Feststellung der Zeit, in welcher die Arca ausgeführt wurde, zu verdanken. Vasari erzählt: selbe sei in 6 Jahren, von 1225—31, angefertigt worden Das haben nun seither alle nachfolgenden Kunsthistoriker

fleißig nachgeschrieben. Marchese, ein eben so strenger als scharfsinniger Kritiker, liefert nun aus mehreren, in der Zeit übereinstimmenden Dokumenten den glänzenden Beweis, daß diese Angabe durchaus falsch ist, daß die Area 1265 angefertigt und die Ausführung von Niccola nach einem Jahre dem Fra Guiglielmo überlassen wurde.

Schon am 29. September 1266 kehrt Niccola in sein Vaterland zurück und übernimmt, wie es noch der Contrakt ausweist, mit dem Cisterzienser Fra Melano die Bildhauerarbeit an der Kanzel von Siena — die in Einem Jahre fertig wurde. Für diese wundervolle Arbeit betrug das Honorar, wie es sich noch jetzt vorfindet, 65 Lire! (Guiglielmo della Valle: Lettere Sanesi Vol. I. lett. 28.) Während dieser Zeit vollendete Guiglielmo die Area des h. Dominikus, wie es die Annalen (Annali del Convento di St. Caterina in Pisa p. 35) nachweisen. Diese sind theilweise herausgegeben im: Archivio Storico Italiano von Bonaini. — Was Guiglielmo an der vielfach beschriebenen Area gearbeitet, wird der Arbeit Niccola's fast gleichgestellt, und Guiglielmo kann dann mit Arnolfo und Giovanni pisano zu den ersten Bildhauern jenes Jahrhunderts gezählt werden. Die Area wurde aber durch die obigen Künstler in der jetzigen Form noch nicht vollendet. Der Deckel war aus Holz. Im Jahre 1469 beriefen die Dominikaner den Niccola di Palglia, er

machte den mit Figuren und Basreliefs reichgeschmückten Marmordeckel. Im Jahre 1532 verfertigt Alfonso Lombardi aus Ferrara noch eine mit Basreliefs geschmückte Basis, um den Bau der Arca zu heben. Diese Arca ist unter den Sarkophagen für Heilige in Italien die schönste und reichste, sie ist auch allgemein bekannt und viel besprochen. Sehr wenig (in deutschen Werken fast gar nicht) gekannt und gerühmt ist die Arca des h. Augustinus in Pavia, die einzige, die der des h. Dominikus in Bologna als Kunstwerk würdig zur Seite steht. Eine deutsche Darstellung dieser Arca brachte Schreiber Dieses in: „Aus dem Venediger- und Longobardenland von S. Brunner. Bei Braumüller. 2. Auflage 1860.“ Seite 256 bis 270.

Als die Ueberreste des h. Dominikus in die neue Arca übertragen wurden, war Guiglielmo dabei gegenwärtig. Es soll sich bei dieser Gelegenheit Folgendes zugetragen haben. Der General der Predigerbrüder sprach den Bann über Diejenigen, die sich in der Folge erlauben würden, von den Reliquien des Heiligen einen Theil zu entfremden. Ob nun Guiglielmo von diesem Bann, den der General eigens vom Papst erwirkte, etwas gewußt — oder ob er — der so fleißig und treu an der Arca gearbeitet, sich auch berechtigt hielt, eine sehnlichst für sein Convent in Pisa gewünschte Reliquie dorthin mitzubrin-

gen — er nahm eine kleine Rippe von den Ueberresten des Heiligen, trug sie im Herzensjubel nach Pisa und bewahrte sie dort im Altar der h. Maria Magdalena in seiner Klosterkirche. Er sagte Niemanden davon. Erst als er sein Ende herannahen fühlte — eröffnete er auf dem Sterbelager seinen ihn umstehenden Brüdern, welchen Schatz sie besitzen, und empfahl dieselben dem Schutz ihres heiligen Vaters und Patriarchen Dominikus.

Merkwürdig ist, daß in den Chroniken von der Thätigkeit des Fra Guiglielmo während 26 Jahren nichts verzeichnet steht. Daß dieser Mann während dieses Zeitraums die Hände in den Schooß gelegt — daß er der Kunst den Abschied gegeben, ist gar nicht anzunehmen. Es war damals eine Zeit, in welcher man mehr handelte als schrieb. Jetzt suchen wir durch viele Worte das Gleichgewicht mit den wenigen Thaten herzustellen.

Daß von Guiglielmo viele der herrlichen Basreliefs an der Façade des Domes von Orvieto herrühren, wird von Marquese aus historischen Quellen und deren Combination, wie auch aus der Kunstkritik bestätigt. Irrthümer Vasari's über diese Basreliefs, dessen Angaben überhaupt mit der größten Vorsicht aufzunehmen sind, hat dabei Marquese gründlich nachgewiesen. Ein verdienstvolles Werk über den Dom von Orvieto, den Tempel, der nicht vom Golde der Fürsten, sondern von dem Obolus des Volkes gebaut

worden, hat 1791 der Franziskaner Guiglielmo della Valle herausgegeben.

Das Schwanenlied jener Dichtkunst, die es versteht, dem Stein Leben einzuhauchen, hat Guiglielmo in seiner Vaterstadt gesungen. Sein letztes Werk war der Ausbau und die Bildhauerarbeit der Kirche der Kamaldulenser in Pisa, die ihn dazu berufen, nachdem seine Leistungen im Dome von Orvieto — dem Propheten an seinem Lebensende auch in seiner Heimat — Geltung verschafften. Die Façade dieser Kirche (S. Michaele) hat Guiglielmo im lombardischen Styl ausgeführt. Die Bogenreihen von kleinen übereinander gestellten Säulen getragen, gehen vom Dach bis auf die Mitte der Façade herunter; wo zwei Bogen zusammenlaufen, bildet der Tragstein einen Menschenkopf. Es ist da kein Reichthum an Arabesken oder anderer Ornamentik. Nur ober dem gothischen Portale steht Maria mit dem Jesuskinde im Arme und zu ihrer Seite eine Heiligenstatue. Nach einer jetzt zerstörten an dieser Kirche gewesenen Inschrift, die sich in Epistola de Pandectis vom Abate Grandi findet — ist er 1313 gestorben. In seiner klösterlichen Bescheidenheit und Demuth war es ihm, wie vielen seiner Zeitgenossen gleichen Ordensberufes nicht darum zu thun, seinen Namen, sondern den Namen Gottes zu verherrlichen und darum haben auch sicher andere für ihn und seine Arbeiten den irdischen

Ruhm eingeerntet. Das Nekrologium des Conventes von S. Caterina in Pisa erwähnt auch einen seiner Schüler der ihm bei seiner Arbeit geholfen, eines gewissen Laienbruders Fazio, der 1340 im selben Kloster als magister sculpture mit dem Lobe der Frömmigkeit und des Fleißes dahingeschieden.

Hier müssen wir noch erwähnen, daß unter den ersten Meistern, die zum Bau des Mailänderdomes unter Galeazzo Visconti 1386 berufen wurden, auch die zwei Klosterbrüder Fra Giovanni da Giussano, Dominikaner und Fra Andreolo de Ferrari, Franziskaner, gewesen sind. (Siehe bei Cicognara und Ticozzi, leider fehlen über ihr Wirken eingehende Aufschreibungen.)

7. St. Giovanni e Paolo in Venedig und St. Niccolò in Treviso.

Wir bedauern, daß über die drei herrlichen Kirchen, welche die Dominikaner im Gebiete Venedigs gebaut haben, sichere Aufschreibungen zumeist fehlen. Die Kirchen Johann und Paul in Venedig und St. Nikolaus in Treviso zählen zu den schönsten Kirchen Italiens. St. Augustin in Padua wurde leider 1822 abgetragen.

Die Kirche S. Niccolò in Treviso ist die erste Veranlassung zur Herausgabe dieser Schrift. Schreiber dieses hatte schon viele Schriften über Bauwerke in Lombardo-

Venetien in der Wiener Hof- und der Universitäts-Bibliothek durchgesehen; daß die Dominikaner specifisch ein großes Verdienst um die Architektur in Italien sich erworben, war ihm aber ganz fremd geblieben. Da kam er im Oktober 1858 das dritte Mal innerhalb der Frist eines Jahres in das damals noch ganz unter Oesterreich stehende Lombardo-venetianische Königreich, um einige der bedeutenden Städte, die er bei früheren Fahrten dahin nicht besichtigt hatte — anzuschauen. Unter diesen Städten war auch Treviso. Zuerst wollte er den Charakter der Stadt kennen lernen und ging in den Straßen herum, das betrachtend, was eben auffiel; erst später zog er seine Notizen zu Rathe — um nichts zu übersehen.

So kam er von der Domfaçade weg durch ausgestorbene öde Gassen. Auf einmal stand der wahrhaft bezaubernde kolossale Rohziegelbau S. Niccolò vor ihm. Der Eindruck war ein großartiger und er hat denselben darnach wiederzugeben versucht*). Hier ging ihm nun in Erinnerung an die Dominikanerkirchen in Rom, Florenz und anderwärts der Gedanke auf, wie gerade die Dominikaner gothische Kirchen in Italien besitzen, und wie dieser Umstand mit der Geschichte des Ordens zusammenhängen müsse. Später sprach er über diesen Gegenstand mit den

*) Aus dem Venediger- und Longobardenland. 2. Aufl. Wien Braumüller 1860. S. 531—535.

Dominikanern Dr. Filippo Guidi, früher Professor zu Rom und Magister Theol. Raimund Hekking, der auch einige Jahre zu Rom gewesen. Diese machten ihn auf die Schriften des Dominikaners Vincenzo Marchese über diesen Gegenstand aufmerksam; er ließ sich dieselben aus Italien kommen, und hat darin einen reichen Quell von Thatsachen gefunden, von denen bisher in Deutschland sehr wenig Notiz genommen wurde. Wie eben ihm dadurch ein neues Licht über die Geschichte der Kunst überhaupt und der Baukunst in Italien insbesondere aufgegangen ist — so kann er auch hoffen, daß die meisten der Leser dieser Schrift — auch darin vieles Neue finden werden, selbst für den Fall, wenn sie sich für den Gegenstand im Ganzen bisher interessirt haben sollten. Schreiber dieses suchte sich nun nach Möglichkeit mit der ganzen Literatur über diesen Gegenstand vertraut zu machen, um die Resultate dieser Nachforschungen in der italienischen Literatur für Deutschland zu vermitteln.

Sichere Nachrichten über Giovanni e Paoló in Venedig kommen erst im 14. Jahrhundert vor. 1234 wurden die Dominikaner nach Venedig berufen vom Dogen Tiepólo Giacomo, und zwar im 6. Jahre seiner Regierung. Im 14. Jahrhundert werden als Architekten von Giovanni und Paolo ein Agostino in Padua und Niccolò in Treviso, die Dominikaner Fra Benvenuto da Bologna und

Fra Niccolo da Imola genannt. Von der Kirche in Venedig war 1395 noch nicht die Hälfte der Höhe fertig. Giovanni e Paolo mißt 290 Fuß Länge, 125 im Kreuz, 80 Breite der 3 Schiffe, Höhe 108. Sie bildet ein oblonges Viereck in Kreuzform. Das Mittelschiff hat fast die doppelte Höhe der Seitenschiffe. Bis zum Kreuz spannen sich 5 mächtige Bogen auf 10 starken Pfeilern. Nach Aufhebung und Schließung vieler anderer Kirchen in Venedig wurden zu den schon hier vorhandenen Denkmälern noch viele andere in Stein und Malerei herbeigeschafft, so daß die Kirche als Venedigs Pantheon gelten mag.

Ueber S. Niccolò in Treviso existirt im Communalarchiv daselbst noch die Stiftungsurkunde von 1231. (Mitgetheilt in Federici: Memorie Trevigiane Venezia 1803. Vol. I. p. 17.) Die Predigerbrüder hatten durch die Macht des göttlichen Wortes die in blutigen Händeln liegenden Parteien versöhnt. Der Bau sollte ein Akt der Dankbarkeit sein, ein Monument des geschlossenen Friedens zwischen Guelphen und Ghibellinen, und zugleich ein Dank für die Predigten gegen den furchtbare Tyrannen Ezzelin von Padua. In den ersten Jahren des 14. Säkulums wurde ein früherer Bürger von Treviso und Bruder des Predigerordens derselben Stadt — unter dem Namen Benedikt XI. zum Papst gewählt. Er vergaß weder

seiner Vaterstadt, noch seines Klosters. Es wurden ihm Pläne zur Verschönerung Treviso's vorgelegt — auch der Plan der neuen Kirche. Ehe noch etwas in Angriff genommen wurde, starb der Papst. Nur die Kirche wurde ausgeführt durch die reichen Mittel des Cardinals Boccasini, der im Ganzen als Geschenk und als Vermächtniß dafür 73,000 Dukaten bestimmte.

Nach Conjecturen war Fra Benvenuto da Bologna *) der Baumeister; darin stimmen Marchese und Ghirardacci überein. Begonnen wurde der Bau um 1312. Drei Jahre wurde fleißig daran gearbeitet. Der ausgebrochene Krieg sistirte den Bau 30 Jahre lang. Von 1348 bis 1352 wurde er vollendet, und zwar vom Dominikaner Fra Niccolò da Imola. Wie bisweilen die italienische Kunstgeschichte mit vielen sehr sicher ausgesprochenen Behauptungen sehr im Argen liegt, beweist der kühne Ausspruch des übrigens geschätzten Conte Cicognara, welcher sämmtliche Kirchen Italiens, aus dem 13. Jahrhundert, deren Baumeister nicht genannt sind, in Bausch und Bogen, und namentlich auch S. Niccolò in Treviso dem Niccola Pisano zuschreibt.

---

*) Der Bau des Naviglio, welcher Bologna und Ferrara noch heute verbindet, wurde dem Benvenuto da Bologna von seiner Vaterstadt übertragen — und von ihm auch kunstreich ausgeführt. Er war einer der größten Ingenieure seiner Zeit. (Chirardacci: Historia di Bologna 1596, Vol I. p. 573.)

Nun starb aber dieser 1278 — also mehr als 30 Jahre früher — als der Bau in Treviso begonnen!

S. Niccolò zeichnet sich noch besonders aus durch die Kühnheit der Säulen, Gewölbe und der oberen Pilaster, durch die ungeheure Höhe, durch die Schönheit der 5 Kapellen, durch die wie lichtdurchbrochene Pfeiler hoch zum Himmel aufstrebenden schlanken Fenster und durch das kolossale Gefüge des sichtbaren Dachstuhls. Die Kirche war unten mit Fresken geziert, von denen aber die meisten schon vor 4 Jahrhunderten bei einer Restauration zerstört wurden — noch sind hie und da Figuren an den runden Säulen unten zu sehen.

Die Malereien an Säulen und Wänden bildeten eine heilige, literarische und politische Geschichte des Predigerordens vom Jahrhundert seines Bestehens an, indem alle merkwürdigen Männer hier abgebildet waren.

Möge nun der Schluß jener Betrachtung folgen, welche der Schreiber dieses 1858 in dieser Kirche angestellt: „Es ist etwas Großes, Erhabenes und Ergreifendes, so ein Kirchenbau im ernsten strengen Styl — wie eine Predigt tönt der Anblick ins Herz hinein — ich glaube an die Gottesweihe der alten Meister, denn das Gebet, das sich im Steingefüge so feierlich zum Himmel erhebt Jahrhunderte lang, es mußte sich früher aus ihrem Herzen zum Herrn emporgeschwungen haben,

als sie im Erdenleben wandelten. Bauten, wie dieser hier, ließen sich nicht schaffen ohne den Grundstein innerer Erhebung."

VII.

Verschiedene Künstler des 14. u. 15. Jahrhunderts.

1. Fra Jacopo de Turrita war ein Franziskanerbruder und lebte Anfangs des 13. Jahrhunderts. Von ihm ist das Mosaikbild im kleinen Chore genannt Scarsella, hinter dem Hochaltar von St. Giovanni in Florenz. Unter diesem Bilde steht die Jahreszahl 1225 und die Verse:

> Sancti Francisci frater fuit hoc operatus
> Jacobus in tali prae cunctis arte probatus.
>
> Dieses Werk hat geschaffen der Franziskaner Jacobus,
> Welcher in dieser Kunst war vor Allen bewehrt.

Er wurde in Folge dieser Arbeit nach Rom berufen. Noch trägt das Mosaikbild in der Apsis von S. Giovanni in Laterano, auf welchem man das Kreuz von Heiligen umgeben, und Nikolaus IV. zu Füßen der heiligen Jungfrau sieht, den Namen Jacopo de Turrita und seines Genossen Fra Jacopo de Camerino. Auch arbeitete er am Chore des Domes zu Pisa.

Vasari bemerkt, wie man damals im Beginne der Kunst mit den Lobsprüchen über die Kunstwerke sehr verschwen-

derisch war, und meint, Jacopo sei zu viel gelobt worden. Das war übrigens in jener gemüthlichen und genügsamen Zeit Manier. Hat man doch einen Zeitgenossen Jacopo's den Florentinermaler Andrea Taffi (den Meister Buffalmacco's), der 1294 im 81. Jahre starb, mit folgender Inschrift geradewegs verhimmelt:

Qui giace Andrea ch' opre leggiadre e belle
Fece in tutta Toscana, ed ora é ito
A far vago lo regno delle stelle.

Hier liegt Andreas, und was er schuf, gefällt
In ganz Toskana; — er ist hingegangen
Um zu verschönern dort das Sternenzelt.

2. Don Lorenzo war gegen Ende des 14. und Anfangs des 15. Jahrhunderts Camáldulenser im Kloster degli Angeli zu Florenz, welches 1294 von Fra Guittone aus Arezzo gegründet wurde. Das wäre aus dem Jahre 1425 zu schließen, in welches Baldinucci die Blüthezeit seines Schülers Francesco versetzt. Vasari führt viele Bilder von ihm an, die aber bald auch mit den Kirchen, in denen sie gemalt waren, zerstört wurden. In S. Michele in Pisa existirt noch in der Sakristei eine Madonna in Tempera gemalt, die für sein Werk gehalten wird. Das Bild für den Hochaltar in Degli Angeli 1413 vollendet und aufgestellt — ist, wie Ernst Förster berichtet, in den vierziger Jahren unseres Jahrhunderts in der Abtei von Ceretto bei Certaldo aufgefunden worden. In

der Kirche Trinita zu Florenz existirt von ihm eine Verkündigung. Auch die Florentinerakademie hat eine Verkündigung von Lorenzo, die lange Zeit für einen Giotto gehalten wurde. Zwei Gemälde in der Berlinergallerie werden dem Lorenzo zugeschrieben. Vasari gibt über Geburt und Tod dieses Meisters kein Datum an. Lorenzo wurde von seinen Ordensgenossen sehr geschätzt. Er starb in seinem 55. Jahre und wurde von seinen Mitbrüdern „ehrenvoll wie er es um seiner Tugenden willen verdiente, im Kapitel ihres Klosters begraben."

3. Fra Giovannino da Marcojano. Die Namen der meisten Schüler von Giovanni da Campi und Jacopo Talenti der früher erwähnten Architekten sind verloren gegangen. Die Pest, welche 1348 wüthete, raffte in M. Novella allein 80 Conventualen hin, daß darunter Schüler der Baukunst gewesen, ist nicht zu bezweifeln. Im Jahre 1362, wo Talenti starb, fielen mit ihm 28 Brüder desselben Hauses als Opfer dieser Seuche. — Nun starb in dem obgesagten Jahre auch nach N. 321 des Necrologium's ein Architekt: Fra Giovannino da Marcojano, Laienbruder, „musterhaft in seinem Leben, welches Enthaltsamkeit, Gebet und Nachtwachen geziert — nie hat er dem Müßiggange sich überlassen; er war ausgezeichnet in der Holzarbeit und in der Baukunst (optimus lignorum faber et carpentarius perutilis), errichtete viele und große Gebäude

in verschiedenen Conventen unserer Provinz; er baute auch mit an der Peterskirche zu Rom. Auch war er ein guter Maler und Lehrer dieser Kunst. Die Geschichten der heiligen Schrift kannte er auswendig. War er mit einer Handarbeit beschäftigt, so pflegte er diese Geschichten nebenbei zu erzählen, und so das Stillschweigen zu unterbrechen. Als er 46 Jahre alt war, hat ihn Gott, wie wir hoffen, nach seinen mühevollen Arbeiten in die ewigen Wohnungen aufgenommen am 16. April 1384."

4. Filippo del Popolo, Matteo Guiducci, Giovanni da Setignano, Francesco del Morello, Giacomo di Andrea. Das Nekrologium von Maria Novella erwähnt nur immer die Meister und Bauführer. Da finden sich nun ferner beim Baue von M. Novella betheiligt ein Fra Filippo de Pópolo, (Nr. 309) „heiligmäßigen Wandels, unermüdet beim Bauwerk der Kirche." Ein Fra Matteo Guiducci da Campi „ein sehr fleißiger und geschickter Architekt, gestorben 1346, nachdem er 29 Jahre im Orden gelebt. Der sehr talentvolle Meister Fra Giovanni da Setignano (Nr. 339) im Jahre 1348 in seiner Jugendblüthe dahingerafft. Ein Meister Fra Francesco del Morello nach 10 Jahren Klosterlebens an der Pest gestorben im selben Jahre (Nr. 371). Dann der geborne Florentiner Fra Giacomo di Andrea, ein ausgezeichneter Bildhauer, Holzschnitzer und Glasmaler, er lebte 40 Jahre im Orden und starb

im August 1369 in Viterbo an der Pest (Nr. 458).

5. Francesco da Carmignano. Von einem als Ingenieur ausgezeichneten Laienbruder Namens Fra Francesco da Carmignano, der mit Fra Lapo Bruschi an der großen Kapelle des heiligen Nikolaus gearbeitet, wird Folgendes erzählt: Ein Priester des Ordens Ubertino de Filippo suchte um 1345 die Jünglinge von Florenz zum Kampfe gegen die Sarazenen zu begeistern — er stellte ihnen aber auch die Mühen und Gefahren im brennenden Wüstensande getreulich dar. Ptolomais war 1291 unter die Botmäßigkeit der Türken gekommen; wahrscheinlich ging man damals mit dem Gedanken und der Hoffnung um, es ihnen wieder zu entreißen. Es fand sich wirklich eine Schaar Bewaffneter zusammen, unter ihnen auch 10 Brüder desselben Conventes, zum Theil Priester, zum Theil Laienbrüder; unter den Letzten war auch Francesco Carmignano. Im Nekrologium (146—147) sind die Namen Aller angeführt.

Fra Ubertino, dessen Wort die Schaar zum Kampfe aufforderte, stellte sich auch als Anführer an ihre Spitze, und sie reisten nach dem Orient ab. Fra Francesco leitete, wie die Chronik (Biliotti Chron. C. XXXV) berichtet, die Maschinerien der Wurfgeschosse und zwar mit großer Geschicklichkeit und ungebeugtem Muthe, so daß durch ihn

den Feinden großer Schaden zugefügt wurde. Seine Tapferkeit fand allgemeine Anerkennung. Als er nach Florenz zurückkam — bat er um die Priesterweihe — und diese wurde ihm gewährt zum Lohne für seine kriegerischen Thaten. (Nekrologium Nr. 363.) Hatte in den blutigen Kämpfen das Schwert ihn geschont — so wurde er dann 1348 vom Würgengel der Seuche hinweggenommen. Carmignano war übrigens im Predigerorden nicht der Einzige, der in Zeiten, wo es galt Recht oder Freiheit mit Gewalt zu erlangen und zu vertheidigen, nach den Waffen gegriffen. Ein Frate Giovanni Saledo, schon 1233 zu diplomatischen Sendungen gebraucht, führte 1256 eine Schaar von Bolognesen gegen den blutdürstigen Tyrannen von Padua Ezzelino; und ein Jahr darauf 1257 stand ein Fra Everardo an der Spitze der Guelfen in Mantua, wie es Denina: Delle Rivouzioni d'Italia lit. XI c. 9 berichtet. Hundert Jahre darnach 1356 vertheidigte der Augustinerbruder Jacopo dei Bussolari die Freiheit der Stadt Pavia gegen den herrschsüchtigen Visconti von Mailand. Es wurde Hand in Hand gefochten, die Wälle der Mailänder erobert und so die Belagerung aufgehoben. Jacopo Bussolari war wie Sismondi berichtet, auch Dichter und ein Freund Petrarca's. (Sismondi: Storia del risorgimento et della libertá in Italia c. 8.) So vertheidigte am Ende des 15. Jahrhunderts die Freiheit von Pisa gegen

Florenz der tapfere Augustinerprior di S. Maria di Rupecava (in der Volkssprache Lupocaro genannt) und starb auf dem Schlachtfelde. Es stiegen in jenen Zeiten des Kampfes bisweilen die Klosterbrüder von der Betrachtung des ewigen himmlischen Vaterlandes zum zeitlichen und irdischen nieder, und vertauschten den Schlachtgesang mit dem Chorgesang und das Zelt mit der Zelle, um ihren Mitbürgern mit dem Schwert in der Hand den irdischen Frieden zu erringen.

Seit dem verhängnißvollen Pestjahre 1348 konnte die berühmte Bauschule von M. Novella nie mehr zu ihrer vorigen Blüthe gelangen, wenn auch diese Schule noch durch ein paar Jahrhunderte fortlebte. Die Brüder hörten nicht auf an der Zier ihres Gotteshauses und ihres Conventes zu arbeiten. Biliotti erzählt in seiner Cronaca c. 58: F. Ricci nahm 1583 viele in der Baukunst erfahrene Jünglinge in den Orden auf, deren Fleiß und Arbeitsamkeit viele Restaurationen und Neubauten in Florenz und auf dem Lande zu verdanken sind; und Giuseppe Ricca (Notizie storiche delle chiese fiorentine vol. III. p. 46) schreibt: daß alle die herrlichen Schränke, Reliquienschreine, Büsten u. s. w., welche in der Sakristei zu finden, von Brüdern des Ordens angefertigt wurden, denn es sind immer in Baukunst, Bildhauerei und Holzschnitzerei talentvolle Leute im Convente gewesen.

Das Kunststreben in St. Marco, dem andern Dominikanerkloster in Florenz, beginnt mit Angelico Fiesole.

VIII.

Fra Angelico Fiesole.

1. Einleitung und Literatur.

Wenn wir hier einen Lebensabriß von Angelico Fiesole bringen — so wollen wir uns geflissentlich enthalten eine Masse von lehrreichen Betrachtungen über die Entwicklung der christlichen Kunst vorauszusenden; wir wollen das Allgemeine vermeiden und auf das Besondere lossteuern.

Alles was die früheren Jahrhunderte christlicher Kunst in Andacht und Erhebung in sinniger Frömmigkeit, und in der Tiefe gläubigen Gemüthes geschaffen, was davon in den Katakomben, in Byzanz, auf den großen Flächen der Campi santi — in Kirchen und in den Glasmalereien zu sehen war, das sollte ein Genius in einem Brennpunkt zusammenfassen, bevor die Kunst wieder aus dem Himmel auf die Erde verstoßen wurde, bevor sie aus den Kirchen auszog, um in den Pallästen der Reichen den Lüsten derselben zu fröhnen und den finsteren Trieben der emancipirten Natur im wieder lebendig gewordenen Heidenthume

zu verfallen. Dieser Genius war der selige Bruder Giovanni Fiesole, ihm hat die verklärte Kunst die Palme in die Hand gegeben und diese ist ihm seither noch nicht entrissen worden.

Es hat Maler gegeben, die ihn überflügelten in der Tadellosigkeit der Zeichnung, in der Farbenpracht, in der Perspective; aber im Reichthum des Gemüthes, in der Tiefe der religiösen Empfindung ist ihm noch Keiner gleich gekommen. Keinem ist es noch wie ihm gelungen, die wahre Schönheit der unsterblichen Menschenseele durch die Vermittlung der Kunst aus einem Antlitz spiegeln zu lassen — wie einen Widerschein. Darum hat er auch um seiner Kunst willen jenen Beinamen erhalten, der seinem Ordensbruder, dem großen Kirchenlehrer Thomas Aquin um der Wissenschaft willen gegeben war — den Beinamen Angelico.

In Deutschland hat der verdienstvolle Kunstschriftsteller Dr. Ernst Förster im Jahre 1859 bei Manz in Regensburg: Leben und Werke des Fra Giov. Ang. de Fiesole, eine Monographie herausgegeben, gr. 8. 74 Seiten. Der Werth derselben besteht in den sehr guten beigelegten 22 Zeichnungen von Bildern Fiesole's*). Die von Förster

*) Ernst Förster verdient den größten Dank aller Kunstfreunde, daß er die herrlichen Bilder der Georgskapelle in Padua von Altichiero Veronese und Davanzo Paduoano aus dem 14. Jahrhundert,

nach den eigenen Angaben benützten Quellen sind: 1. Vasari. 2. P. Marchese: S. Marco Convento dei padri predicatori Firenze 1850. Somit sind Förster die zwei neuesten Forschungen nicht bekannt gewesen, als: Das Leben Fiesole's in Marchese: Memorie dei piu insigni pittori etc. etc. Firenze 1854. und Vie de Fra Angelico de l'ordre des fréres precheurs. Par E. Cartier Paris 1857. Das Letztere ist, das französische Kunstraisonnement abgerechnet, eine Benützung der von Marchese gebrachten Thatsachen. Das meiste Verdienst gebührt unstreitig Marchese. Ihm standen auch Quellen zu Gebote, die vor ihm Niemand benützt hat. Es haben außer Vasari schon drei Dominikaner Lebensabrisse Fiesole's gebracht. Nämlich: F. Giovanni de Tolosani, Verfasser der Chronik des Dominikanerconvents in Fiesole. Dieser begann aber seine Chronik erst 1516, also 61 Jahre nach Fiesole's Tode, er führt die Reihe der von Fiesole gemalten Bilder an — und bringt einige interessante Momente aus dem Leben des Malers. Der zweite Biograph ist Roberto Ubaldini, Historiker von S. Marco in Florenz; er begann seine Annalen 1505 und führte sie bis 1508

---

entdeckt, (1826) und daß selbe auf seine Veranlassung von dem Kirchenvorstande zu St. Antonio vom Schmutz befreit — und gerettet wurden. Förster hat diese herrlichen Bilder in 14 Abbildungen mit Text in Berlin bei Reimer 1841 herausgegeben.

Sie wurden fortgeführt bis 1518 von Fr. Zanobi Acciajoli, den Leo zum Präfekten der Vatikanischen Bibliothek ernannte. In diesen Annalen wird von Fiesole nur im Vorbeigehen gesprochen. Der Dritte ist F. Leandro Alberti aus Bologna, ein berühmter Historiker und Geograph. Er gab 1577 einen Folioband über die Celebritäten des Dominikanerordens heraus, unter diesen kommt auch Fiesole vor. Hier erfährt man, was die früheren nicht brachten, sein Geburts- und Todesjahr — . aus diesem Autor hat auch Vasari seine Daten genommen. Die späteren Biographen sind nicht wichtig, weil sie ihr Materiale lediglich den oberen entnommen. Zwei Dichter, Zeitgenossen Fiesole's haben ihn auch besungen, und zwar Maestro Domenico da Corella dei Pred. (der im Dom zu Florenz Dante's Divina comedia erklärte), gestorben als Prior von M. Novella 1483. In seinem heroischen Gedicht: Vom Entstehen der Stadt Florenz (De origine Urbis Florentinae erwähnt er Fiesole's und nennt ihn keinen geringeren Maler als Giotto und Cimabue [1]). Der zweite ist der Vater des Rafael von Urbino, der halb Maler und ein viertel Dichter war — er erwähnt in seinem Gedicht: Dei fatti ed impresi de Federico duca di Urbino, von dem das Originalmanuscript Nr. 1305 im Vatikan sich

[1]) Angelicus pictor quam finxerat ante, Johannes Nomine, non Jotto non Cimabove minor etc.

befindet — mehrere Künstler seiner Zeit, darunter auch Fiesole und seinen Schüler Gentile [1]).

Vasari führt nun über Fiesole Vieles an, welches die früheren Biographen, welche doch seiner Zeit näher standen, nicht gebracht haben. Marchese forschte nun den Quellen nach, die Vasari benützt haben mochte. Vasari selbst hat nie Quellen angegeben, daher sind seine Berichte erst immer kritisch zu sichten, ehe man sich auf dieselben verlassen kann. Nun stellt Marchese fest, der Miniaturmaler und Bruder des Conventes von S. Marco, Fr. Eustachio, habe dem Vasari bei der ersten Auflage seines Werkes durch sein reiches Material über die Florentiner Kunstgeschichte, welches ihm bis in's hohe Alter (er starb im 83. Jahre) zu Gebote stand — unterstützt. Er wurde von Fra Savonarola 1496 in den Orden aufgenommen; also 41 Jahre nach dem Tode Fiesole's, eine Zeit, in welcher die Traditionen über den berühmten Künstler in den verschiedenen Conventen, in denen er gelebt und gemalt, besonders aber in Florenz noch lebendig und unverblichen fortlebten. Marchese benützte außerdem auch jene Documente, welche im vergangenen und früheren

---

[1]) Ma nell' Italia in questa età presente
Vi fu il degno Gentil da Fabriano
Giovan da Fiesole frate al ben ardente etc.

Jahrhunderte Baldinucci und L. Guglielmo della Valle veröffentlichten.

2. Geburt und Jugend.

Ueber das Geburtsjahr Angelicos existiren 3 Varianten. Vasari setzt es in seiner ersten Ausgabe auf 1388 und in der zweiten auf 1387 und Brocchi (Descrizione della Provincia del Mugello Firenze 1784) um 1390. Marchese stellt es auf 1387 fest. Ueber seinen Geburtsort herrschten in den Aufschreibungen verschiedene Irrthümer. Er wurde in der Nähe des Castells Vicchio nordöstlich von Florenz, auf den Höhen der Appeninen zwischen Dicomano und Borgo S. Lorenzo in der Provinz Mugello geboren. Einige Miglien von Vicchio liegt Vespignano, Giotto's Geburtsort. Hier fand diesen Cimabué und machte ihn zu seinem Schüler, der bald den Meister überflügelte, wie es Dante, der Freund Giotto's, in der Terzine verewigt:

> Credette Cimabue nella pintura
> Tener lo campo: ed ora ha Giotto il grido
> Si che la fama di olui oscura.
> Erst meinte Cimabue: er sei im Malen
> Der Meister — bis ihn Giotto's Glanz verdunkelt
> Daß bleich geworden seines Lichtes Strahlen. *)

*) Siehe „Aus dem Venediger und Longobardenlande 2. Auflage S. 151." Wer nicht nach Italien gehen kann, findet eine Erläuterung und Bekräftigung obiger Verse Dante's in XIX. Kabinett der Münchner Pinakothek, wo Ein Cimabue und sechs Giotto's zu sehen sind.

Der Taufname seines Vaters war Peter, der Zuname ist unbekannt. Als er in's Kloster ging, hieß er Guido oder Guidolino. Den Namen Beato und Angelico erlangte er erst durch die Verehrung, welche ihm die Nachwelt zollt. Ob er außer seinem leiblichen und Ordensbruder Fra Benedetto (Miniaturmaler) noch Geschwister gehabt, ist nicht bekannt. Nach Vasari hatte er Mittel besessen, um auch in der Welt seinen Lebensunterhalt gesichert zu haben, zudem hätte er auch durch seine Kunst, die er in früher Jugend übte, genug erwerben können; doch sein ernster und tugendhafter Sinn suchte im Kloster Zufriedenheit und Ruhe; vor Allem wollte er da das Heil seiner Seele wirken und darum trat er in den Orden des heiligen Dominikus. Die Meister seiner Jugend sind unbekannt. — Vasari, Lanzi und Rosini stimmen überein, seine erste Uebung seien die in jener Zeit häufig gebrauchten und gesuchten Chorbücher gewesen — die mit reichen Initialen geschmückt wurden. So fing auch der Camaldulenser Don Bartolomeo della Gatta damit an, die Ornamente der Initialen mit Minnich zu malen, bis er es zu einem berühmten Historienmaler brachte, so daß ihn Signorelli und Perugino zum Mitarbeiter in der Sixtinischen Kapelle beriefen.

Einige bezeichneten als Meister Fiesole's in der Malerei den Florentiner Maler „im heiteren Styl“ Gherado Starnina; aber dieser starb kurz nachdem er aus Spanien

zurückgekehrt — und in seinem Todesjahre war Guidolino dell Mugello unser Fiesolo erst 16 Jahre alt. Jedenfalls mußte diesem begabten Jünglinge der hohe Beruf der Kunst frühzeitig aufgegangen sein; das Apostolat des Predigerordens, welches die erkannte Wahrheit mit der ganzen Lebensthat bekräftigen und bezeugen soll, machte auch er sich zur Lebensaufgabe. Durch die Darstellung des Lebens der Wahrheit und Liebe in der religiösen Kunst — die in Roheit versunkenen Geister zu erheben, das wählte er sich zum Ziele seiner Wirksamkeit. Am Abhang des Hügels von Fiesole hatten die Predigerbrüder ein Kloster gebaut — in jenen herrlichen, duftigen und schattenreichen Gärten, wohin der Dichter Bocaccio die Erzählung seiner Novellen verlegt hat, derselbe Bocaccio, der auf den Umwegen der Sünde zur Erkenntniß der Wahrheit gelangte — und sein Leben mit der Buße abgeschlossen hat. Von Stürmen des Nordens durch die aufsteigenden Berge geschützt, beherrscht das Kloster das herrliche Arnothal.

3. Aufnahme in den Predigerorden.

In diesem eben im Entstehen begriffenen Convent von Fiesole traten Guidolino und dessen Bruder im Jahre 1407 ein. Der erste erhielt den Namen Giovanni, der zweite Benedetto. Die Zeit des Noviziates machten sie in

Cortona unter dem berühmten Lorenzo di Ripafratta. Es ist in manchen Werken bemerkt worden, Giovanni sei ein Laienbruder und kein Priester gewesen. Auch Förster deutet darauf hin, indem er die Erzählung von der Wahl des Angelico zum Erzbischof von Florenz unter andern auch durch den Ausspruch zurückweist: „Angelico sei ohne Gelehrsamkeit und allgemeine Bildung, einzig der Malerei und den Mönchspflichten ergeben gewesen." (S. 72) Förster sagt aber selbst S. 5.: „Sie wurden Beide in die Reihen der geistlichen (nicht der weltlichen) Ordensbrüder eingetragen." Somit mußten sie sich ja auch durch die nöthigen Studien auf die Priesterweihe vorbereiten. Es ist sicherlich eine Behauptung ohne allen Grund, wenn man ausspricht, Angelico sei ohne allgemeine Bildung gewesen. Dagegen sprechen seine Bilder. Wer so malen konnte — dem kann allgemeine Bildung nicht abgesprochen werden.

Viele mochte das Fra irre leiten. Nun heißt aber im Dominikanerorden jeder Priester auch Fra. Selbst Cardinäle, wenn sie früher dem Orden angehörten, unterschreiben sich mit Fra. Auf den alten Grabsteinen der Gräber von Ordensgeistlichen ist jetzt noch zu lesen: Sepultura fratrum Predicatorum. Auch der jeweilige Ordensgeneral unterfertigt sich Fra. Es unterliegt keinem Zweifel, daß Angelico Priester gewesen; er wurde für's Priesterthum eingekleidet, denn so steht es in der Cronica conventus: S. Do-

minici de Fesulis deutlich fol. 97 von 1407. Fr. Joannes Petri de Mugello juxta Vichium, optimus pictor qui multas tabulas et parietes in diversis locis pinxit accepit habitum clericorum in hoc conventu . . . et sequenti anno fecit professionem. — In Cartier: Vie de Fra Angelico ist das 6. Capitel das verdienstlichste — er weist darin aus den Bildercyklen gründlich nach, wie dem Fra Angelico eine bedeutende theologische Bildung zu Gebote gestanden. Gegen Diejenigen — die in dem Umstande, daß Angelico sich auf die Malerei verlegte, einen Grund zur Behauptung finden wollen, daß er nicht zum Priester geweiht gewesen sei — spricht die Thatsache, daß der Bruder Angelico's Suprior in St. Marco, und Prior in Fiesole war; diese Aemter können aber nur Priester bekleiden, und doch war auch dieser Bruder Miniaturmaler.

Angelico erwarb sich hier die innigste Freundschaft des Fra Antonino, nachmaligen heiligen Erzbischofs von Florenz.

Von diesem Letzteren wird erzählt, daß er 13 Jahre alt, vom Prior Giovanni Dominici die Aufnahme begehrte. Dieser erwiederte, den zarten Körperbau des Knaben betrachtend, mit Lächeln: er werde ihn aufnehmen, wenn er das kanonische Recht gründlich erlernt haben werde. Die kindliche Seele nahm diesen Vorschlag als Ernst, verlegte sich auf

dieses Studium mit Eifer, und kehrte dann mit seiner Bitte wieder. Nun wurden ihm die Pforten des Klosters geöffnet. Bald leuchtete er durch Gelehrsamkeit und Demuth. Der Papst wollte ihn zu hohen Würden berufen — er aber sträubte sich mit einer Beharrlichkeit dagegen, welche von Andern oft gerade dafür angewendet wird. Als der Papst den Giov. Angelico für den erzbischöflichen Stuhl von Florenz bestimmen wollte, wies dieser das Anerbieten ab, und gab seinen Rath für Antonin. Nach ernstlichem Wiederstreben fügte sich dieser Gottes Willen, änderte aber nun nichts an seiner Lebensweise, er behielt das Ordenskleid lebte nach der Regel, weihte seine Tage der Arbeit und Abtödtung, und wurde geliebt als ein Apostel des Friedens und als ein Vater der Armen. Als er im 66. Jahre aus diesem Leben schied, rief er freudig die schönen Worte der Kirche aus: „Gott dienen, das heißt herrschen.“ (Servive Deo regnare est.) Der Einfluß der Freundschaft dieses heiligen Mannes auf Angelico mag kein geringer gewesen sein.

4. Flucht nach Foligno.

Im Streit nach der unglücklichen Doppelwahl zweier Päpste erklärte sich die Florentinische Republik für Alexander V.; die Dominikaner von Fiesole aber hingen dem rechtmäßigen Papst Gregor XII. an, und als die

Florentiner mit Gewalt sie auf ihre Seite hinüberbringen wollten, zogen sie die freiwillige Verbannung aus dem Vaterlande vor, — um Mitternacht verließen sie ihre Heimat und flüchteten sich nach Foligno in Umbrien; dort wurden sie von dem Herrn dieser Stadt und vom Bischof Federico Frezzi, der ein ihriger Ordensbruder war, gut aufgenommen — zogen im dortigen Ordenshause ein und lebten nach der Regel mehrere Jahre. (Cronica Conv. S. Dom. de Fesulis. pag. 194.) Der Bischof Frezzi war seiner Zeit als Dichter und Nachfolger Dante's durch sein Epos: Quatriregnio bekannt, welches 1515 zum ersten Male in Venedig im Druck erschien. Frezzi starb beim Concil zu Constanz 1416. Der Uebersiedlung nach Foligno und des Lebens daselbst — hat vor Marquese kein Biograph von Angelico erwähnt, und Marquese diesen Umstand zuerst aufgefunden.

Diese Uebersiedlung nach Umbrien mag für Angelico von großem Einfluß auf die Entwickelung seines Talentes gewesen sein. Losgerissen von seiner Heimat, konnte er hier in dem schönen Gebirgslande sich ganz und gar in sein Kunststreben versenken, war ihm ja, wie von ihm Montalembert bemerkt: „das Malen ein Gebet und ein Erheben von Geist und Herz zu seinem Gotte!“ Er ging auch, nach dem Berichte Vasari's, nie an seine Arbeit, ohne früher durch Gebet sich darauf vorbereitet zu haben.

Italien ist eine kleine Welt von den verschiedensten Gegenden. Im Norden die fette Lombardei mit den üppigen Triften der Brianza, im Venedigergebiet die Maulbeerbäume mit den Weinranken, wie mit ewig grünenden Festkränzen umschlungen; Genua mit dem Zauber seiner herrlichen Bucht — welcher in Frankreich kein Meeresufer auch nur annähernd gleichkömmt, die melancholische ergreifende Einöde der Campagna um Rom, mit ihren in wunderlichen Farben spielenden Ruinen, wenn die scheidende Sonne ihr Gold über die Mauerreste gießt, und den Albanerbergen ihren letzten Gruß sendet, ehe sie von der Halbinsel scheidet; die mit Oelzweigen wie mit Olivenkränzen umschlungenen Wasserspiegel, wie der Volsenasee, das auf die Erde gefallene Stück Himmel in dem Golf von Neapel und Sorrent — und die Wildnisse der Abruzzen; überall dasselbe blaue Himmelsdach, und doch fühlt sich der Mensch in jeder dieser Gegenden in einer anderen Stimmung eingetaucht!

Die Städte und Schlösser auf Höhen spielen auch in dem Hintergrund der Bilder von den Malern Umbriens bedeutende Rollen, und der blaue duftige Schleier, der über den Gebirgslandschaften auf ihren Bildern hängt — ist der Abdruck der wirklichen Natur, wie diese Meister sie geschaut und nachgebildet haben.

Aber auch ein mächtiger und sittlicher Einfluß darf in Betrachtung dieses Aufenthaltes nicht umgangen wer-

den. Das Glück und der Friede freiwillig gewählter Armuth und Entsagung — wurde durch erhabene Beispiele ringsum genährt. Die Schaar der Nachfolger des h. Franz von Assisi — dann Angela von Foligno, Rosa von Viterbo, Agnes von Montepulciano, Katharina von Siena, Margarita von Cortona, alle diese heiligen Frauengestalten waren eben so viele Vorbilder für den Frieden und die Freude in der Zelle — von der festen Hoffnung auf die Verklärung im jenseitigen Leben!

Ueber die Kunstschöpfungen Angelico's in Foligno kann nichts sicheres ausgemittelt werden, gewiß aber ist, daß er während dieser Zeit nicht unthätig war. Der Aufenthalt in Foligno wird nach den Combinationen von Marchese wenig über vier Jahren gedauert haben. Das Bild in der Capella S. Niccolò in der Dominikanerkirche zu Perugia dürfte während dieser Zeit gemalt worden sein. Drei Tafeln davon stehen jetzt in der Kapelle der h. Ursula, derselben Kirche links ober dem Hochaltar. Wir haben die Erfahrung gemacht, daß beschriebene Bilder immer eine mißliche Sache bleiben, wir wollen daher die Werke nur in soweit andeuten, als es nöthig ist, um den Gegenstand des betreffenden Bildes mitzutheilen. In der Mitte die seligste Jungfrau sitzend mit dem Jesuskind, von Engeln umgeben, Rosen sprossen vor ihr auf. Zu den Seiten stehen Johannes der Täufer, Katharina Mar-

tyrin, Dominikus, Nikolaus; alle auf Einer Linie nach Art der Giottoschule. Dieses Malen auf einer Linie scheint eine Nachahmung der Plastik zu sein. (Im Dom zu Reims tritt diese Manier auf den Transept=Portalen der Evangelienseite bei der Darstellung des jüngsten Gerichtes so auffallend hervor, daß es den Anschein hat, die Figuren seien Buchstaben auf übereinander gesetzte Linien geschrieben.) Die Gibelfelder sind in der Sakristei. Maria Verkündigung und der Erzengel Gabriel auf Goldgrund.

Die Predella=Scene aus dem Leben des heiligen Nikolaus ist jetzt im ersten Saal der Vatikanischen Gallerie zu Rom. Diese überaus schönen nach Art der Miniaturmalerei sehr genau und scharf ausgeführten Gestalten werden Jedem unvergeßlich sein, der sie einmal gesehen.

Die von Angelico gemalten Fresken am Portale von S. Domenico in Cortona gehören einer spätern Zeit an. In der Lunette die selige Jungfrau mit dem Kind, an der Seite Dominikus und Petrus Martyr, im Bogen die 4 Evangelisten. Im Innern der Kirche in einer Kapelle eine Madonna mit Engeln, Heiligen, Rosen — im gewöhnlichen Typus des Angelico. Er pflegte die Typen in seinen Bildern nicht zu ändern, immer kehren dieselben wieder. Außerdem ist noch eine Maria Verkündigung; die Predella: „das Leben Mariä" befindet sich in

der Loggia degli d'Ufliej in Florenz, und zwar in folgender Abtheilung: 1. Mariä Geburt, 2. Mariä Vermälung, 3. Heimsuchung, 4. Anbetung der 3 Weisen, 5. Vorstellung im Tempel, 6. Tod und Begräbniß. Die 7. Abtheilung ist offenbar von einem anderen Bilderkreis hinzugekommen: Die Erscheinung der seligen Jungfrau, welche dem seligen Reginald von Orleans die Kleider des neuen Ordens übergibt. Wahrscheinlich gehört dies Bild zum Leben des h. Dominikus, Reginald war der Freund des Ordensstifters.

5. Rückkehr nach Fiesole.

Während dieses Aufenthaltes in Foligno war Alexander V. in Bologna — und 3 Jahre später, 1413 der Magister generalis des Predigerordens Fra Tommaso di Fermo in Genua gestorben. Der Letztere fand Opposition fast in allen Klöstern Italiens, wegen der Strenge der Reform, und er hatte, wie Marquese sagt, die unangenehme Erfahrung gemacht, wie gefährlich es sei, eine solche Reform mit Gewalt durchführen zu wollen. —

Ehe die Brüder von Foligno wieder in ihre Heimat nach Fiesole übersiedelten, mögen sie Ein Jahr in Cortona geblieben sein. 1418 kehrten 4 Brüder zurück, die Brüder aus Mugello waren nicht darunter; es läßt sich aber annehmen, daß auch sie bald nachkamen. Der Bischof

von Fiesole nahm die Brüder auf Bitte des neuen Generals Leonardo Datti wieder auf. Ein reicher Bürger aus Florenz hatte den Brüdern in Fiesole 6000 Gulden vermacht — sie konnten nun ihren kleinen Convent vergrößern. Hat auch Angelico die Blumen seiner Kunst, wie er sie im Paradiese gepflückt zu haben schien — ausgestreut in Rom und Umbrien und in Florenz, auf dem Hügel von Fiesole sind die duftigsten aufbewahrt. Je mehr es in der Welt draußen tobte und stürmte — in Krieg, Zerwürfniß, Schisma, Sittenlosigkeit und Roheit, Hochmuth und Habsucht — so mehr suchte dieser liebende Geist in der Betrachtung und Darstellung der Erlösung und Beseeligung der Menschheit seine Freude und seinen Frieden. Ihm war seine Zelle nicht ein dunkler Ort der Haft, ihm war sie zum Paradiese geworden. Dem Aufenthalt in Fiesole nach der Rückkehr aus Cortona dürften die Bilder zuzuschreiben sein, die sich jetzt in der Florentinischen Akademie befinden, wie die überaus lieblichen Miniaturen auf den Flügeln des Schatzkastens in der Anunziatakirche zu Florenz. Sie befinden sich gegenwärtig in der Akademie der schönen Künste in Florenz. Die Bilder in der Akademie stellen das Leben Christi in 35 Abtheilungen dar. Antonio Perfetti hat einige gestochen und Gio. Batt. Nocchi hat sie in Florenz herausgegeben: Illustratione della Galleria dell I. e R. Academia delle

Belle Arti — in 35 Blättern mit einem Vorwort von Pompilio Tanzini aus dem Orden der frommen Schulen (delle Scuole Pie).

Es zeigt dieser Bildercyclus ein vollkommenes Vertrautsein mit der heiligen Schrift. Der Bruder des Predigerordens redet in der beredten nachhaltigen Sprache heiliger Kunst nicht nur zu dem Zuhörerkreise des Moments, er spricht zu Jahrhunderten. Oft sind zum bessern Verständniß der Bilder die passenden Schriftstellen beigefügt. Bilder und Inschriften geben nicht allein Zeugniß von den gewöhnlichen historischen Studien, welche der christliche Maler nöthig hat; sie verkünden auch sein dogmatisches Wissen. Er beginnt das Weltepos der Erlösung mit den Propheten und erläutert die Prophetenstimmen durch die heiligen Väter. — Die h. Sakramente erscheinen in den Vorbildern und in ihrer Spendung. — Das jüngste Gericht übertrifft weit denselben Gegenstand, wie er von den besten Jüngern der Giottoschule dargestellt worden. Es ist der Schlußstein von der Erlösungsgeschichte.

Wie rein und erhaben ist diese christlich gedachte, empfundene und ausgeführte Darstellung des jüngsten Gerichtes von Fiesole jener gegenüber in der Sixtina von Michelangiolo? Schon Biagio, Ceremonienmeister Paul III. sagte während des Malens es tauge dieses mehr in eine Badstube, als in

eine päpstliche Kapelle; das Bild rührt troß der Genialität des Meisters aus der Zeit des Verfalles der christlichen Kunst her. Denselben Vorwurf macht Salvator Rosa dem Michelangiolo in Terzinen. Er sagt ihm: „Du hättest sollen denken und erwägen, daß du in einer Kirche malest, was mich betrifft, mir dünkt eine Badstube dieser dein Altar*). Hier, wo dem höchsten Hirten der Heerde soll das Opfer dargebracht werden, zeigen sich nackte Obscönitеten!"

Während des Verweilens in Fiesole entstanden noch folgende Werke: Das Altarbild Maria mit Heiligen. In der Predella der Heiland als Himmelskönig mit vielen Heiligen. Die Predella bekam 1830 ein Herr Valentini in Rom in seinen Besitz. Eine Verkündigung, für diese Kirche gemalt, wurde 1611 an den Herzog Mario Farnese um 1500 Dukaten verkauft und ging verloren. Eine Krönung Mariä für dieselbe Kirche, wurde von den Franzosen 1812 geraubt, — 1814 nicht wieder zurückgegeben und ist gegenwärtig der einzige Fiesole im Louvre zu Paris.

Ueber dieses Bild erschien zu Paris ein eigenes Werk in Folio unter dem Titel: La Corounnement de la

*) Fr. Milizia in seinem Leben Buonarottis bringt noch folgende Verse von Salvator Rosa über dieses jüngste Gericht:

O Michelangiol, non vi parlo in giuoco:
Questo, che depingeste, e un gran Ginidicio,
Ma del giudizio voi ne avete poco.

Sainte Vierge et les miracles de Saint Dominique tableau de Fiesole. Die 15 Platten sind von Guiliaume Ternite gestochen, die Erklärung von August Wilhelm Schlegel. Paris 1817. Ist in der Pariser Reichsbibliothek zu finden.

Die Nummer des Bildes im Louvre ist 214. Es hat, in der Mitte in eine abgeschnittene Pyramide ausstrebend, an 7 Fuß Höhe. Die Predella enthält 10 Begebenheiten aus dem Leben des h. Dominikus. Darunter den Traum Innozenz III. Es neigt sich die Laterankirche, und der heil. Dominikus stemmt sich der einstürzenden Mauer entgegen.

Dieser Traum bestimmte den Papst zur Bestätigung des Ordens. Uebrigens findet sich eine ähnliche Darstellung dieses Traumes bei dem im Louvre gerade dem Fiesole gegenüber hängenden Bilde von Giotto.

Im Refectorium und im Kapitelsaal des obgenannten Klosters malte Angelico zwei Fresken. Im Refectorium Christus auf dem Kreuz mit Maria, Johannes und Dominikus, der knieend das Kreuz umfaßt. Das Bild ist durch die Zeit und auch durch einen Maler ruinirt. Das im Kapitelsaale dagegen gut erhalten. Madonna mit dem Kind — an den Seiten Dominikus, Thomas von Aquin.

Eines der schönsten und am besten erhaltenen Werke ist der Flügelaltar für die Tischler (linaiuoli) in Florenz

Es wurde 1777 in die Loggia degli Uffiej in Florenz gebracht, und begrüßt den Besucher gleich beim Eingang in dem ersten, 200 Schritte langen Corridor links; noch existirt der Contrakt mit der Tischlergilde vom 11. Juli 1433. Darin wird dem Frate Guido, genannt: „Frate Giovanni vom Orden des heiligen Dominikus in Fiesole" übertragen ein Tabernakel mit der seligsten Jungfrau, in- und auswendig mit Farben, Gold und Silber, vom besten und vom feinsten, was es gibt (de migliori e più fini che si trovino) mit aller seiner Kunst und allem Fleiß (con ogni sua arte e industria) zu malen. Für Alles und für seine Mühe und Arbeit bekommt er 190 Gulden in Gold, oder wenn es ihm nach seinem Gewissen dünkt, auch weniger — sammt den Figuren, die auf dem Bilde sind (o quello meno che parrà alla sua conscienzia, e con quelle figure che sono nel disegno.)" In der That eine liebenswürdige Naivität, die zum Lächeln zwingt — diese Handelssucht bei den ehrsamen Tischlern und dieses Berufen und sich Verlassen auf das Gewissen des Malers. Wie ist das ehrenvoll für den Künstler, und wie bezeichnet es seinen Charakter und seinen Ruf! Es ist doch gewiß etwas daran, wenn man bisweilen zum Ausruf gelangt: Es hat einmal ganz andere Leute gegeben als jetzt!

Mit dem reichsten Schmuck von Gold und Silber, wie es im Contract gefordert wurde, malte Angelico diesen Flügelaltar.

In einem vom Haupt herabwallenden Azurmantel sitzt die Madonna auf einem Kissen. Mantel und Kissen sind wie mit Goldstickereien durchwirkt. Auf den Knieen sitzt das Jesuskind in eine Tunika gekleidet, die Weltkugel in der Hand. Zwölf Engel umgeben diese Gestalten, welche auf verschiedenen Musikinstrumenten spielen. Vasari sagt von ihnen: Es scheint, als wären sie vom Himmel wie in einem Regenschauer herabgekommen. An den Flügeln von innen: Johannes der Täufer und Markus, von außen: Petrus und Markus. Der heil. Markus ist nämlich der Patron der Tischlergilde; er sollte immer sichtbar sein, ob der Altar geschlossen oder offen ist. Unten die Anbetung der Magier, die Predigt des heil. Petrus, St. Markus das Evangelium schreibend, dann die Verfolger des Evangelisten vom Meeressturm bedroht. Das leichte und durchsichtige Colorit wird jetzt in den hellen Räumen der Gallerie um seine Wirkung gebracht. Die Bilder sind eben für das durch Glasmalereien gedämpfte Licht in Kirchen bestimmt gewesen.

Ein Bild von ausgezeichneter Schönheit aus der Jugendzeit Angelico's war auch zur Zeit Vasari's in der Certosa zu Florenz. Vasari nennt es unter den Werken dieses guten Vaters der Malerkunst (che facesse questo buon padre di pittura). Es ist leider verloren gegangen*).

*) Bei Vasari Florentiner Ausgabe von 1771. Vol. 2. p. 216 ist es beschrieben.

Eine Krönung Mariens wanderte 1825 aus der Kirche Maria Nuova in die loggia degli Uffícj. — Dieses ist eines der schönsten Bilder Angelico's; ein Kreis von musicirenden Engeln umschwebt Maria, unten sind Engel mit Rauchfässern. Neben Maria sitzt Christus. Unter diesen eine Menge von Heiligen mit dem Ausdruck der vollsten Himmelsfreude auf ihren Gesichtern. Auf der Predella die Vermählung Maria's und der Tod Maria's mit vielen Figuren.

In der Gallerie des Pittipallastes zu Florenz, aus der Kirche S. Felice in piazza eine Madonna. Eine sogenannte Pietà aus der Kirche S. Croce del Tempio in der Akademie ebendaselbst.

6. Aufenthalt in Florenz.

S. Marco wurde 1436 durch Cosmus von Medicis den Dominikanern übergeben. Die Sylvestriner, welche das Kloster früher besessen, bekamen dafür San Giorgio jenseits des Arno. Cosmus ließ nun den Convent von Michelozzo Michelozzi prachtvoll ausbauen; er vermachte hiezu 36.000 Dukaten. Die schönste und erste öffentliche Bibliothek wurde hier gebaut und mit kostbaren Büchern versehen. Bibliothekar war Tomaso di Sarzana, nachmalig Nikolaus V., ein Freund und Verehrer des Malers von Mugello. Die Thätigkeit Angelico's währte nun hier

bis 1445, wo er nach Rom berufen wurde. Er stand jetzt im Zenith seines Kunstlebens und seines Ruhmes. In seiner Zelle und in seinem Herzen bewahrte er den Frieden und die Demuth. „Nicht uns Herr, nicht uns, deinem Namen gebührt die Herrlichkeit." Das war sein Wahlspruch und sein Ziel. Auf den Ruf Cosmus von Medicis kam Angelico aus der geliebten Einsamkeit in das rege Kunstleben nach Florenz. Selten hat die Welt so mächtige Kunstheroen in einer Zeit und in einem Raume vereinigt gesehen.

Die Zeitgenossen Angelico's waren die Väter der Renaissançe, Brunelleschi, Ghiberti und Massaccio. Sie haben der Architektur, der Skulptur und der Malerei eine neue Richtung gegeben. Der Architekt ist gleichsam der Baß im Kunstgebiet, er gibt den Grundton an, er schafft die Räume, in denen die Skulptur und die Malerei sich entwickeln können.

Brunelleschi war derartig vom römischen Rundbogen eingenommen, daß er ihn auf die Spitzbogengewölbe des Arnolfo in seiner Kuppel hinaufsetzte, und so die Vermittlung von Rund- und Spitzbogen herstellte. Der Effect von Außen ist so großartig, daß er nicht beschrieben werden kann. Im Innern ist zu wenig Licht. In Ghibertis herrlichen Basreliefs sehen wir das Studium der klassischen Römer und Griechenzeit — die Ueppigkeit der Körperformen schlägt in das volle wuchernde Naturleben des

Heidenthums hinüber. Bekannt ist der Ausspruch Michel Angiolos (der selber schon dem Heidenthume huldigte) über die Erzthüren Ghiberti's am Baptisterium: „Sie seien so schön, daß sie verdienen, Pforten des Paradieses zu sein.“ (Elle son tanto belle, ch'elle starrebbon bene alle porte del' paradiso.“ Vasari in der citirt. Ausgabe der Vite etc. etc. II Vol. p. 78 unten). Dagegen bemerkt Cartier: „er sei mit diesem Ausspruch nicht einverstanden, denn Ghiberti suchte bei dieser Arbeit nicht Gottes Ehre, sondern seine eigene Ehre, es war ihm mehr zu thun, reizende Formen zu schaffen, als heiligen Gedanken einen Ausdruck zu verleihen, dennoch aber sind sie das Meisterstück der Renaissance in Erzgießerei und Ciselirkunst.“ — Das christliche Gefühl läßt sich aber nicht durch die Grazien des Heidenthums ersetzen. Wenn wir hier dem Kunststreben der Umgebung Angelico's und unter seinen Zeitgenossen mehr Aufmerksamkeit schenken als es beim ersten Anblick nöthig scheint, so geschieht dieß nur — um die Arbeiten Fiesole's in ihrer Selbstständigkeit durch die beigegebene Folie hervorzuheben.

7. Zustände in Florenz.

Massaccio führte die Renaissance in der Malerei ein, er wandelte auf den Wegen Ghiberti's. Eine weite Kluft liegt zwischen Auslauf und Ende seiner Bahn — sie zeigt

sich in den Malereien von S. Clemente zu Rom und in jenen der Kapelle del Carmine in Florenz. Auch er war wie Brunelleschi und andere seiner Zeitgenossen nicht nach Rom gekommen, um zu beten am Grabe der Apostel-Fürsten, und in der Confessio von St. Peter sich seine Begeisterung zu holen, — er wollte aus den Ruinen der Heidenwelt die alten Kunstformen wieder auferstehen machen. Als er nach Rom kam, lebte in ihm noch die christliche Tradition, die Geschichte der heil. Katharina von Alexandria athmet noch jene heilige Poesie, welche die Arbeiten seiner ersten Periode, jenen von Angelico an die Seite stellt. Als er nach Florenz zurückkommt, ist auch sein Talent von der heidnischen, damals modernen Richtung befangen, und er legte die Früchte davon in del Carmine nieder. Diese drei Vertreter der neuen Richtung, Brunelleschi, Ghiberti und Massacio kamen oft in die Zelle des demüthigen Angelico — sie liebten ihn als einen Kunstgenius um so mehr, da sie ihn nicht zu fürchten brauchten, er gehörte ihrer Meinung nach, einer überwundenen Zeit an, und wer auf der neuen Area mitkämpfen wollte, der mußte der wiedergebornen Kunstrichtung des Heidenthums huldigen.

Der Verkehr mit diesen Männern und das Betrachten ihrer Schöpfungen war nicht ohne Einfluß auf Angelico, nur blieb er fest auf seiner christlichen Grundlage stehen. In der Architektur seiner Bilder sehen wir den modernen

Einfluß; die Linien und die Ornamentik der neuen Bauten in Florenz spielen in seine Kunstschöpfungen hinüber. Die Architektur bedingt aber auch die Gestalten; sie erscheinen nicht mehr so schlank wie in der frühern Periode, aber es sind auch nicht die Schatten des Fleisches über das Durchleuchten des Geistes gelagert. Er gewinnt in der Form, in der Technik, und verliert nicht im Geist und im Gefühl; das natürlich Schöne bleibt bei ihm dem sittlich Schönen untergeordnet, seine religiöse Kraft bewahrt seine Kunst vor dem Rückfall in's Heidenthum, und das erhebt ihn über seine Zeitgenossen.

Ehe wir dem Wirken Angelico's in St. Marco unsere Aufmerksamkeit schenken, wollen wir eine gedrungene und treffende Definition des Renaissançestyles, in der Architektur aus einer Schrift, des der Kunst in seinem 26. Lebensjahre entrissenen genialen Meisters Josef Georg Müller, (Aus: Der deutsche Kirchenbau und die neu zu erbauende Renaissançekirche im Altlerchenfeld, Wien 1848) hören; er beantwortet die Frage: „Was ist dieser unselige Renaissançestyl?" wie folgt: „Der Renaissançestyl" ist eine Nachahmung der römisch-antiken Baukunst. Diese römisch-antike Baukunst selbst war eine Nachahmung der griechischen Baukunst. Die Renaissançe ist somit die Nachahmung einer Nachahmung, die Kopie einer Kopie, sie entbehrt des ursprünglich gestaltenden Elements, welches allein das

gesunde und einheitliche Kunstwerk zu Tage fördern kann. Als in Italien jene derbe, aber ursprünglich gewaltige Geistesfrische der Völker, als deren hervorragendstes Beispiel Dante genannt werden kann, einer feineren Lebensbildung gewichen war, trat in Folge dieser Veränderung der Sinn für das Hohe und Erhabene mehr und mehr zurück und der Sinn für das Schöne und Reizende nahm seine Stelle ein. Eine gewisse klassische Bildung bemächtigte sich des italienischen Volkes und wenn man die Anschauungs- und Lebensweise vieler hervorragender Persönlichkeiten jener Zeit in's Auge faßt, so stellt sich heraus, daß jene ganze Periode dem Wesen des vorchristlichen Alterthums mehr ergeben war als dem ethisch strengen Geist des Christenthums, zu dem sie sich äußerlich bekannten. Diese Zustände enthüllten sich faktisch gar bald in einem großen Theile der wissenschaftlichen und künstlerischen Denkmäler jener Zeit. In der Architektur verließ man jene entschiedene, von einer durchwegs erhabenen Geistesrichtung ausgehende Bildungsweise des christlichen Mittelalters, und griff mit nachahmendem Wohlgefallen nach den Gestaltungen des Althertums zurück, die der sinnlich äußeren Richtung der Zeit mehr entsprachen. Man begann die christlichen Kirchen nach den Mustern der römischen Tempel gestalten zu wollen, dieß war aber eine in der geistigen Entgegengesetztheit beider Aufgaben innerlichst beruhende Unmög-

lichkeit, und nach wenigen genialen und dennoch unbefriedigenden Versuchen eines Brunelleschi, Bramante, Baccio Pintelli u. A. war durch die nachfolgenden Werke ihrer Anhänger der klar geordnete Organismus des christlichen Kirchenbaues bis zur Unkenntlichkeit entstellt."

8. Arbeiten in S. Marco.

Ungefähr 1438 bis 1440, als die Renaissance durch ihre genialsten Vertreter in die Halme schoß, begann Angelico seine Arbeit in S. Marco. War es diesmal den Ordensbrüdern nicht gegönnt, auch dem Bau vorzustehen, wie früher bei Maria Novella, so wurden doch ihre tüchtigsten Kräfte bei der Malerei und inneren Ornamentik verwendet.

Für die Kirche San Marco malte Angelico ein Hochaltarbild in der Mitte die heil. Jungfrau, zu beiden Seiten Heilige, auch hier ist die Giottomanier, nach welcher die Heiligen auf einer Linie stehen, verlassen, sie bilden Gruppen, so daß die Köpfe einer über den andern ragen. Auch Cosmas und Damian finden sich hier wie bei allen Heiligengruppen, welche Angelico in Florenz malte. Diese Bilder waren nämlich die Schutzheiligen der Medizäer, darum mußten sie auch auf allen Bildern einen Platz finden. Die Predella dieses Altarbildes wurde weggenommen.

Neun Theile davon sind jetzt in der Klosterapotheke. Zwei ähnliche Altartafeln mit denselben Predellen wurden von ihm für das jetzt aufgehobene Kloster Annalena und für das del Bosco ai Frati bei Florenz verfertigt. Die Tafeln sind in der Akademie zu Florenz, die Predellentheile zerstört, einige in der Malerkapelle S. Anunziata, andere im Privatbesitze der Herren Lombardi und Baldi in Florenz. Vier Bilder sind in der Pinakothek in München. Sie befinden sich jetzt im 21. Cabinet. — Drei Bilder stellen Begebenheiten aus dem Leben des heil. Cosmas und Damian vor. Eines: Joseph von Arimathea hält Christi Leichnam aufrecht über dem Grabe, während die Arme des Heilands von dem heil. Johannes und der heil. Jungfrau gehalten werden. In demselben Kabinet ist ober der Thür eine himmlische Glorie auf Goldgrund in halbrunder Form, in Deutschland eines der schönsten Bilder Fiesole's, Gott Vater erscheint inmitten musicirender Engel. Es mögen an 20 Engel sein. Jeder Kopf hat einen besonderen Ausdruck — und eine selige Verklärung, die sich auf jedem dieser Gesichter abspiegelt, ist das Gemeinsame. Man meint, die Engel haben seine Zelle besucht, und er habe mit ihnen gelebt in brüderlicher Eintracht und Liebe. Gerade diese Engeltypen, so mannigfaltig im Ausdruck der Gesichtsbildung und so einig in der heiligen Freudigkeit — sind das Siegel seines Genies. Wir machen auf dieses Bild

besonders aufmerksam, da es inmitten Deutschlands existirt und leicht zugänglich ist; hier kann der Betrachter inne werden: wie Angelico im eigentlichen Sinne des Wortes der Maler der Verklärung ist. Fiesole hat als Künstler verstanden, worin die wahre Schönheit besteht, wie sie sein Ordensbruder der große, vielfach beurtheilte Savonarola in den Worten geschildert: „Die Geschöpfe sind um so schöner, je mehr sie Theil haben an der Schönheit Gottes; und dann wird der Körper um so schöner, je schöner der Geist ist. Nehmen wir an, zwei Frauen besitzen eine gleiche körperliche Schönheit, die eine aber sei tugendhaft, die andere schlecht in ihrem Wandel; und wir werden sehen, die Tugendhafte wird von Jedem mehr geehrt und geliebt sein als die schlechte, und Aller Augen werden auf jene gerichtet sein. Ich spreche von fleischlichen Menschen. Nehmen wir an, daß ein heiliger Mensch dem Körper nach häßlich sei — dennoch wird die Heiligkeit sein Antlitz verklären und man ihn gerne anschauen.“ (Prediche quadragesimali del Padre Fra Girolamo Savonarola recitate l'anno 1495 Seria IV. nach dem 3. Fastensonntag.)

Dem Kloster S. Marco in Florenz hat das Genie Angelico's seinen Weltruhm verschafft. Hier sehen wir ihn als Jünger des heiligen Dominikus — auffordernd zu einem tugendhaften Leben, mahnend zur Haltung der Regel, die der heilige Patriarch gegeben. Statt dem gewöhnlichen

Silentium findet man ober einem Portal Petrus den Martyr, mit einem Zeigefinger auf dem Munde, zum Stillschweigen auffordernd.

Kapitelsaal, Kreuzgang, Refectorium, Gänge und Stiegen, ja selbst die Zellen der Brüder und der Gäste sind mit Wandbildern Angelico's geziert. Weil es sich hier auch darum handelt, unseren Lesern die Größe und Bedeutung Fiesole's im Gebiete der christlichen Kunst anschaulich zu machen, so führen wir lieber die Urtheile von Protestanten an. Im Conversationslexicon für bildende Kunst (begonnen von Romberg, fortgesetzt von Faber, leider aber wegen Mangel an Theilnahme nicht vollendet) Leipzig bei Renger 1848 im vierten Band, Seite 52, heißt es über die Werke Angelico's in S. Marco:

„Wohin wir uns wenden in diesem Kloster, tritt uns der fromme Fra mit heiligen Bildern entgegen. Ueber dem Eingang hat er als schönsten Spruch der Gastfreundschaft zwei Dominikaner gemalt, wie sie den Heiland in Pilgergestalt gastlich aufnehmen, wohl erinnernd an Christi Worte: „Was ihr der Geringsten Einem zu Liebe gethan, das habt ihr mir gethan.“ Ueber einer andern Thür schauen wir Christus im Grabe, ein Rechtfertigungsbild für Alle, welche die Welt verlassen, um in der Klosterzelle der Auferstehung zu harren. Ueber einer dritten sieht man ein Bild des Schweigens, andeutend vielleicht den Gedanken,

daß in Einsamkeit und Stille das Größte reift. Wie aber wird unsere Brust bewegt, wenn wir nun vor das Kreuzbild am Ende des ersten Kreuzganges treten und den heil. Dominikus mit thränenschwerem Auge sehen, das er zu seinem Heiland emporhebt. Hier erkennt man deutlich die Macht der mit dem Gemüthe in Eins verschmolzenen Phantasie und es dürfte dieß, offenbar in tiefster Herzensbewegung gemalte Bild jene Sage bestätigen helfen, laut welcher Fiesole stets unter Thränen den Gekreuzigten schilderte. Gehen wir nun einige Schritte rechts, so öffnet sich uns der Kapitelsaal von S. Marco, und neue Wunder christlicher Kunst dringen auf uns ein."

„Es ist hier die ganze Wand, der wir gegenüberstehen, ein großes Gemälde von Fiesole's Hand. Der liebliche Fra Beato spricht hier mit lebensgroßen Gestalten zu uns. Der Gekreuzigte ist der Mittelpunkt seiner Gedankensphäre. Er schildert Christus im Zustande tiefster Erniedrigung im Kreuzestode und zugleich in der höchsten Erhöhung als Weltrichter zwischen den beiden Schächern, deren Einem er das Paradies zuerkennt, indeß er den Andern von der Gemeinschaft der Seligen ausschließt. Aber wir schauen den Heiland auch im Zustande des tiefsten Schmerzes, denn seine Mutter, die Gebenedeite, sinkt am Kreuze zusammen, und zugleich im Zustande der höchsten Freude, denn er hat ein irrendes Lamm gerettet, den reu-

gen Sünder neben ihm am Marterholze. Der Eindruck von allem dem bleibt jedoch dem Betrachter nicht allein überlassen, nein es schildert uns der beseligte und beseligende Maler auch den Eindruck, den diese Geschichte auf ein tief fühlendes religiöses Gemüth machen muß. Darum führt er uns heilige und fromme Männer vor und stellt sie ums Kreuz; und aus ihren Blicken und Bewegungen lesen wir erst wieder von Neuem das Gewaltige, Erschütternde der Erzählung vom Kreuze. Anbetung, Bewunderung, Dank, Mitgefühl Treue, Demuth, Zerknirschung sprechen sich in den Umstehenden und Knieenden aus, in welchen wir die größten Heiligen der Kirche, Augustinus und Ambrosius, Dominikus und Benedictus, Franziscus und Antonius ꝛc. leicht erkennen. Ja, seelenvoller sind nie Seelenzustände durch Menschenhände geschildert worden, und wir sehen hier die allerchristlichste Kunst, die tiefste Glaubensmalerei auf jenem (eben nur von Fiesole) erreichten Punkte, wo sie ihr höchstes Wunder thut, indem sie dringend in alle Tiefen des Menschengemüthes den empfänglichen Betrachter nicht mehr losläßt, sondern bekehrt."

Ueber die Zellenbilder in S. Marco lassen wir Dr. Ernst Förster sprechen, dessen Auffassung und Verständniß der Bilder des heiligen Klosterbruders vielen geborenen Katholiken zu wünschen wäre, die keine Ahnung davon haben, daß ihre Verachtung, welche sie diesen Kunst-

werken gegenüber an den Tag legen, um sich als „aufgeklärt" zu zeigen, nur eine Folge ihres finstern und trostlosen Unverstandes ist. Ueber die Bilder, mit denen Angelico die Zellenwände seiner Ordensbrüder beschenkte, sagt nun Förster: „Diese Liebesgaben seiner Kunst, zu denen sicher die Veranlassung oder Aufforderung nirgends zu suchen ist, als in seinem Verlangen den Brüdern Freude zu machen, und zugleich ein stetes frommes Memento in der unmittelbar wirksamen Sprache an die Wand zu schreiben, haben so viele gemeinsame Züge, ein so übereinstimmendes Gepräge, daß sie ohne Unterbrechung in einer Zeit und Stimmung gemalt zu sein scheinen. Nicht nur, daß sie alle mit großer Leichtigkeit (und zwar al secco nicht a fresco) auf die Wand mehr geschrieben als gemalt sind, so liegt auch fast allen dieselbe Anschauung zu Grunde, nach welcher das Gemälde nicht sowohl das dargestellte Ereigniß selbst als die Vorstellung davon in der Seele Anderer vergegenwärtigen, mithin recht ein innerliches Erlebniß einer immer von Neuem sich wiederholenden Schöpfung der Andacht werden sollte. Wahrscheinlich ist es aber, daß der Maler vorzugsweise die Namens- und Schutzpatrone der einzelnen Zellenbewohner seiner Zeit zu den Trägern dieser frommen und rührenden Vorstellungen machte."

Diese Bilder sind: 1. Petrus der Martyrer. In seinem Nacken steckt der Dolch, über seine Stirne

rollen Blutstropfen. 2. Pieta. Christus steigt, in den offenen Handflächen die Wundmahle zeigend, aus dem Grabe. 3. Christus am Kreuze, von Heiligen umgeben, Maria, Johannes, Dominikus, Franziskus. 4. Christus zwischen den Schächern, 20 Heilige umgeben das Kreuz. 5. Die heil. Agnes mit dem Lamme. 6. Christus segnet Jungfrauen und Martyrer. 7. Ein Chor singender Jungfrauen. 8. David betend, ober ihm Gott Vater. 9. Verkündigung Mariens. 10. Eine andere Verkündigung Mariens. 11. Die Geburt Christi; Josef und Maria stehen um das Jesuskind, an der Seite eine gekrönte Frau und der h. Dominikus, anbetend. 12. Die Anbetung der Weisen. Einer der Weisen trägt auf seinem Scepter ein ganzes Sonnensystem, wie solche aus Messing existiren, zum Zeichen seiner Wissenschaft. 13. Vorstellung im Tempel. 14. Die Taufe Christi. 15. Christus in der Wüste. 16. Die Bergpredigt. 17. Die Verklärung. 18. Das Abendmahl, eigenthümlich aufgefaßt; acht Apostel stehen bei ihren Sitzen, vier knieen auf der einen, die sel. Jungfrau auf der andern Seite. Christus reicht eben dem Jünger der Liebe das Brot des Lebens. 19. Das Gebet im Oelgarten. Nebenbei in einer Kammer: Martha und Maria. 20. Verrath des Judas. 21. Christus mit dem Rohrscepter. 22. Christus das Kreuz tragend. 23. Die Kreuzigung. Christus steht auf den Sprossen einer kleinen Lei-

ter, zwei Schergen auf beiden Seiten auf höheren Leitern. 24. Durchbohrung der Seite. 25. Der Gekreuzigte zwischen den Schächern, unten stehen 4 Heilige. 26. und 27. Kreuzabnahme und Grablegung. Die Frauen zeigen einen Schmerz, dessen höchst merkwürdigen Ausdruck außer Angelico nur noch Giotto so intensiv und ergreifend zu Stande gebracht hat. 28. Christus in der Vorhölle. 29. Der Engel und die Frauen am Grabe. 30. Noli me tangere. 31. Christus als Pilger und zwei Dominikaner. 32. Krönung Mariens mit 6 Heiligen. Maria auf einem Throne mit 8 Heiligen. 33. Die sel. Jungfrau und 2 Heilige. 34. Dieselbe Darstellung mit 6 Heiligen. 35. Das Kreuz, vom h. Dominikus umfaßt. 36. Das letzte Abendmahl, die Jünger sitzen, Johannes mit dem Haupte an der Brust des Herrn. 37. Christus in Emaus. 38. Maria mit dem Jesuskinde.

Wir übergehen die Beschreibung dieser heiligen Bilder und führen hier nur wieder an, wie Förster, seine Beschreibung des Wandgemäldes im Kapitelsaale: die Andacht zum Kreuze einkleidet. Er sagt: „Hier haben wir es nicht mit einer momentanen Eingebung, mit einem leicht hingeworfenen Gedanken zu thun. Dieses Bild ist nur mit Hilfe ernster Studien unter Anwendung ausdauernder männlicher Kräfte und eines bewunderungswürdigen Fleißes zu Stande gebracht, so daß einzelne

Theile desselben, namentlich die Köpfe der meisten Heiligen, ungeachtet der bei dem Gemälde eingehaltenen Lebensgröße in größerer Reinheit und Vollkommenheit von keinem späteren Meister gezeichnet werden konnten."

Auf einem Kreuzgang schief gegenüber einer überaus schönen Verkündigung, einem Bild des Seelenfriedens und der Unschuld, mit der Ueberschrift: Mater pietatis, et totius Trinitatis nobile Triclinium Maria, und der Unterschrift: Virginis intactæ dum veneris ante figuram prætereundo cave, ne sileatur Ave*) — ist ein Christus an dem Kreuze a fresco; über diesen sagt weiter Förster: „Wem es fraglich sein sollte, ob der fromme Maler wirklich, wie man erzählt, das Bildniß Christi am Kreuz nicht ohne vorheriges Gebet und dann nur auf den Knieen und unter Thränen, Schluchzen und Herzklopfen habe malen können, dem werden vor diesem Gemälde alle Zweifel schwinden, ja er wird, wenn er nicht besonders trockenen und harten Gemüthes ist, vor diesem vorwurffreien, gütigen nur von Mitgefühl schmerzlich bewegtem Angesicht der Thränen sich nicht enthalten können." Marquese findet die ergreifende Wirkung dieser Bilder des gekreuzigten Heilandes darin, daß Christus lebend

*) Vergieß nicht ein Ave zu beten, wenn du an der Gestalt der makellosen Jungfrau vorübergehst.

dargestellt ist, mit jenem unnachahmbaren Ausdruck, jener heiligen Ruhe im Antlitz, welche nur dem leidenden und um die Sünden der Menschheit willen duldenden Gottessohn eigen sein konnte, und die den Betrachter zur Reue und Zerknirschung auffordert.

In Serie et cet. (Siehe Literatur am Ende) Firenze, Vol. I. finden sich in der Biographie Buonarotti's folgende Verse desselben an Angelico:

O Giovanni è salito in Paradiso
Il volto di Maria a vagheggiare,
O Ella è scesa in Terra, e il suo bel viso
A lui venne ad espor per ricavare.

Wenn nicht Johannes ist im Paradies gewesen
Sich an Maria's Antlitz zu erbauen,
So stieg Maria auf die Erde nieder,
Und ließ ihm hier ihr holdes Antlitz schauen.

Rumohr, dem eine besondere Vorliebe für die katholische Kirche gewiß Niemand zuschreiben wird, sagt in: Italienische Forschungen II. Band Seite 251: „Was irgend durch Abgezogenheit von den Lockungen des Lebens zu erlangen ist, Reinheit des Willens, Erhebung des Gemüthes, innige Vertraulichkeit mit dem Geiste ungetrübter Liebe, solches Alles ward dem frommen Angelico im höchsten Maße zu Theil." Seite 154 „In den gelungensten unter seinen kleineren Werken erschöpfte sich dieser Künstler in den mannigfachsten Andeutungen einer mehr als irdischen Freudigkeit, hingegen enthalten seine Mauergemälde

häufig Darstellungen der irdischen Bedrängnisse heiliger Personen, obwohl in deren Geberden und Mienen die innere Harmonie über äußere Störungen sichtlich vorwaltet, nichts die Sicherheit ihrer Hoffnungen, die Festigkeit ihres Willens zu erschüttern scheint." „Es war sein vom Irdischen abgezogener Geist, welcher unter den Neueren zuerst den menschlichen Gesichtsformen ihr volle Bedeutung abgewann und deren manigfaltigste Abstufungen benützte, seinen Darstellungen eine größere Fülle und Deutlichkeit zu geben." „Er gefiel sich den einen Charakter milder Seelengüte durch eine Unermeßlichkeit von Abstufungen hindurchzuführen." Jene ihm eigenthümliche an sich selbst seltene und schwer hindurch zu führende Seelenstimmung hat Angelico seinen Zeitgenossen und Nachfolgern allerdings nicht mittheilen können, — aber er weckte und schärfte den Sinn für den Reiz und die Bedeutung des Mannigfaltigen in der menschlichen Gesichtsbildung.

Wir meinen, daß die Bedeutung solcher Urtheile allgemeines Verständniß finden dürften.

In San Marco sind von Angelico noch 38 Bilder zu sehen. Antonio Perfetti, Professor der Kupferstecherkunst an der Florentiner Akademie, hat dieselben gestochen, von 1850 an unter dem Titel: San Marco illustrato e inciso. Coi tipi di David Passigli in Folio herausgegeben. Dieselben Platten sind zu einer Pracht-

ausgabe des Lebens von Angelico durch Vincenzo Marchese benützt worden.

Ueber die Gestalten des heiligen Hieronymus, des heiligen Bernhardus, des heiligen Thomas Aquin muß noch bemerkt werden, daß Angelico im Malen ihres Gesichtsausdruckes sich als einen tiefeingehenden Denker und Philosophen zeigt, denn jeder dieser herrlichen Köpfe ist mit der Signatur des Charakters und der wissenschaftlichen Bestrebung wiedergegeben, die das Leben eines jeden dieser großen Kirchenlehrer kennzeichnen.

Die drei Magier aus dem Morgenlande, welche mit großem Gefolge ihre Gaben darbringen, zieren als ein mit eben so viel Fleiß als Genie ausgeführtes Gemälde, eines der schönsten Gemächer in San Marco. Dieses Gemälde sollte auf den Tag der Kirchweihe der Klosterkirche hindeuten, welche 1442 vom Papst Eugen IV. vollzogen wurde. Dieses Zimmer nun wurde zum Gastzimmer des Papstes bestimmt. Die gewöhnliche und eigenthümliche Bestimmung aber desselben war für Cosmus von Medizis. Hier pflegte er sich aufzuhalten, um mit dem heiligen Antonin sich zu berathen, oder mit den von ihm, um der Kunst willen hochverehrten Brüdern aus Mugello (Angelico und seinem Bruder) sich zu besprechen.

Denken wir uns in unserer Zeit einen Fürsten, welcher einen heilig lebenden und weisen Ordensmann oder einen

Künstler in einem Kloster wiederholt besuchen würde, — Weisheit, Heiligkeit und Kunst würde den Fürsten nicht vor der Schmach und dem Hohn jener Rotte sichern, der in unsern Tagen mancherorten sich der Druckerschwärze bemächtigt hat, — um alles das zu beschmutzen, was nicht auf dem beliebten Niveau der Gemeinheit und niedrigen Gesinnung steht, auf welchem dieser Pöbel selber heimisch ist und sich heimisch fühlt.

Neben diesem Zimmer, das welthistorische Gäste beherbergte, wurde 1850 und 1851 der Kalk herabgekratzt und es zeigten sich zwei bisher unbekannte Bilder von Angelico. Eines stellt dar, wie dem Gekreuzigten der Schwamm dargereicht wird, das andere Maria und Magdalena.

Anfangs dieses Jahrhunderts, wo Stumpfsinn unter dem Titel der Aufklärung allenthalben auf die fieberhaften Erschütterungen der französischen Revolution hinauf im Bunde regierten, wollte man diese wundervolle unschätzbare Gallerie niederreißen, um — einen schönen Platz zu gewinnen. Cavalieri Giovanni degli Alessandri verhinderte die angedrohte vandalische Zerstörung.

Wie fühlt man sich in diesem Klosterhof zu San Marco von Melancholie umweht! Die schlanken Marmorsäulen, welche die offenen Arkaden des Erdgeschosses tragen und die im oberen Geschosse mit Mauern, in denen

sich die Zellen befinden, geschlossen sind -- stehen sie nicht da als Zeugen mannigfacher Geschicke, welche dieses Haus getroffen! Oben sieht der Thurm der Kirche herein, von dem die Piagnona (das Klageweib, die Heulerin, so nannten die Florentiner diese Glocke) in den Zeiten der Partheienkämpfe so oft durch ihr metallenes Geheule zum blutigen Sturm gerufen!

9. Sonstige Arbeiten in Florenz.

Außer den Arbeiten in San Marco war Angelico auch sonst in Florenz mannigfach in Anspruch genommen. Vasari sagt von ihm, daß er gerne jedem Rufe folgte — nur pflegte er dem Petenten zu sagen: er möge sich an seinen Prior wenden, sei der damit einverstanden, dann werde es von seiner Seite kein Hinderniß geben. Daß die für damalige Zeit glänzenden Honorare dem Gemeingut des Klosters zufielen, versteht sich von selbst. Razzi: Storia degli uomini illustri sagt über die in Malerei und Architektur berühmten Ordensgeistlichen p. 353, Nr. IX: „Es muß bemerkt werden, daß diese malenden Patres vom Chor dispensirt waren, und das Offizium jeder für sich nach Gelegenheit betete, das Geld aber, was sie verdienten, kam in die Communkasse des Klosters und sie gebrauchten davon nur jenen Theil, der zum Anschaffen von Farben und andern Requisiten nöthig war."

Dasselbe bemerkt Vasari im Leben des Fra Bartolomeo della Porta. III. Vol. p. 117. Arbeitete Angelico in der Fremde, so wurde das Verpfleggeld extra bezahlt. Für die Kirche seiner Ordensbrüder Maria Novella malte er viele Bilder, Marquese führt sie an, leider sind die meisten verloren gegangen. Da wir am Schlusse die gegenwärtig noch existirenden Werke des Künstlers anführen, wie sie Marquese zusammengestellt, können wir hier, da es uns doch zunächst nur um eine Charakteristik und einen Abriß vom Kunstleben dieses seltenen Mannes zu thun ist — manche in's Detail gehende Notizen übergehen.

Zur Charakteristik Angelico's gehören einige Bemerkungen über seine Bilder des jüngsten Gerichts. Marquese bezeichnet die Anzahl dieser Darstellungen, die noch existiren, mit vier: zwei in Rom, zwei in Florenz. Eine in der Gallerie des Fürsten Corsini, die andere gehörte dem Cardinal Fesch, die letztere befindet sich jetzt im Besitze des Lord Ward in England. Förster hat sie in seinem Leben und Wirken Fiesole's in 6 sehr schönen Zeichnungen herausgegeben. Es ist dieses das an Figuren und Gruppen reichste jüngste Gericht Fiesole's. Unter den Verdammten sind hier manche nackt, was bei andern Darstellungen dieses Gegenstandes nicht der Fall ist. Nur die Würdenträger der Kirche und die Fürsten sind an ihren Hauptbedeckungen und Kronen erkennbar. Wir reihen noch das jüngste

Gericht Fiesole's im Berliner Museum an, welches besonders Beachtung verdient. Die traurigen Zustände der Kirche, in der Zeit, in welcher Angelico lebte, und das unheilvolle Schisma, dem sich Bischöfe anschlossen, gab dem Maler Gelegenheit — die Strenge des göttlichen Gerichtes ohne Ansehen der Person den Besichtigern seiner Bilder mahnend vor Augen zu halten. Darum finden sich auch stets unter den Verstoßenen Cardinäle, Bischöfe, Priester und Mönche, die Diener des Heiligthumes sind nicht geschont worden. Die Sittenprediger im Wort und im Bilde haben im Mittelalter eine Freiheit besessen, für welche unseren abgeschwächten Tagen der Sinn und das rechte Verständniß abhanden gekommen zu sein scheint.

Auch Andrea Orgagna hat in seinem Bilde der Hölle in Maria novella zu Florenz — wo die verschiedenen Sünden durch verschiedene Gruppen Gestrafter dargestellt werden, in jener Gruppe, welche die Inschrift führt: Qui sono puniti li prodighi et avari unter den nackten Gestalten eine mit einer Krone, zwei mit Mitren gemalt.

Aehnliches fanden wir noch in der Kapelle Madonna del Arena in Padua — bei der Eingangsthür links, oben an der Wand, wo Giotto, Dante's Freund, das Gericht dargestellt hat. Eine nackte Frauengestalt mit einer Krone auf dem Haupt, kniet vor einer nackten sitzenden Mannes-

gestalt mit einer Infel; sie gibt ihm einen Geldbeutel, er ihr die Absolution mit der zum Segen erhobenen Hand.

Im Buche: Sulla Capellina degli Scrovegni nell' arena di Padova e sui freschi di Giotto in essa depinti. Osservazioni di Pietro Estense Selvatico. Padova. Minerva. 1836. wird dieses jüngste Gericht Giotto's p. 59 — 68 besprochen. In Bezug auf das von uns angedeutete Bild sagt Selvatico: „Hier sieht man Diener des Altares, ihre höchste Sendung mit Füßen treten und Sündenvergebung um Geld verkaufen" „barattare a fissato prezzo il perdono di Dio." Kann auch Dante als eifriger Ghibelline bei seinem Freund Giotto auf die besonders drastische Zeichnung hingewirkt haben, so darf man doch auch nicht übersehen, daß ähnliche Darstellungen nichts Seltenes waren, und daß die kirchlichen Obrigkeiten an diesen Mahnungen und Hinweisungen auf die Strenge des göttlichen Gerichtes durch Jahrhunderte nie Anstoß genommen haben; eben so wenig vermeinten die Sittenprediger in Wort und Bild die Ehrfurcht zu verletzen, welche sie den Würdenträgern in Kirche und Staat schuldig waren, wenn sie die Laster verkommener Größen züchtigten. Kam die Sünde bis an die Stufen des Heiligthums, so hatte auch die Geißel eine Berechtigung, bis dorthin vorzudringen; der große Bernhard wurde heilig gesprochen und als Kirchenlehrer erklärt, — und doch waren seine Worte

wie Feuer und Flammen in das morsche Gebälke gefahren, das zuhöchst im Tempel als Bedachung diente, um das Volk des Herrn vor Unwettern zu schützen, welche Bedachung aber durch eigene Schuld morsch und faul geworden war.

Die Seligen Fiesole's auf der rechten Seite seines Bildes im letzten Gerichte sind ein wahrer Triumph der Kunst, den überaus edlen und liebenswürdigen Gestalten ist die heilige Liebe zur Tugend ins Antlitz geschrieben, die Freude, welche sie empfinden, nachdem sie aus der irdischen Verbannung im himmlischen Vaterland angekommen sind, leuchtet aus ihren Zügen. Alle sind dem Heilande zugewendet und erfreuen sich, indem sie die Seligkeit seines Antlitzes in dem ihrigen widerspiegeln.

Wir kommen hier noch besonders auf die in Deutschland leicht zugängliche Darstellung des jüngsten Gerichtes von Fiesole im Berliner Museum zu sprechen. Sie befindet sich I. Abtheilung Italienische Schule (Nr. 57). Die obere Hälfte des Bildes ist in 3 große Spitzbogen getheilt. Im mittleren: Christus als Weltrichter spricht das Urtheil, 3 Engel zur Rechten, 3 Engel zur Linken, unten Einer, der das Kreuz in Händen hält. Im Bogen rechts die sel. Jungfrau und 9 Heilige sitzend, links: Johannes und 9 Heilige, ebenfalls sitzend. In der Mitte unten 2 Engel, welche zwei männliche Gestalten aus einem Grabe emporheben. Links unten (vom Bilde Christi rechts) die Se-

ligen mit Engeln, darunter ein Papst, ein Cardinal, ein Bischof, ein Mönch und eine Nonne.

Was wahre Schönheit ist, d. h. die Darstellung eines in Gottesliebe und Tugend verklärten Menschenantlitzes, das kann man auf diesem Bilde sehen. Fiesole ist der Maler dieser wahren Schönheit, sie war der Spiegel seiner reinen Seele. Wer noch einen Sinn hat für Gottesliebe, Unschuld und Tugend, der kann diese Engelgestalten nicht ohne tiefe Rührung anschauen. Rechts unten (von Christus links) die Verdammten. Unter den Verdammten ein Cardinal, ein Bischof, ein Mönch, eine Nonne und zwei gekrönte Häupter. Das Entsetzen und die Verzweiflung, die sich über diesen Gesichtern lagert, ist furchtbar. Flammen brechen aus der Erde. Eine Höllengestalt nimmt die Verdammten in Empfang. Es liegt in dieser Darstellung eine überwältigende Macht des Genies, die Zustände von Seligkeit und Verzweiflung können nicht schärfer markirt, die Kluft zwischen beiden nicht weiter ausgedehnt werden. Unten im Rahmen steht die wahrscheinlich später gemachte Inschrift der Donatoren, wie folgt: Hoc opus fec. fieri Jacob. Lodov. S. Jacobi dni lei de Vilanis pro remedio aie (animæ) sue et dn Magdalene uxoris ejus et suorum.

Wenn manche Kunsthistoriker die Meinung aussprachen, Fiesole sei derartig in die Freuden des Para-

dieses versenkt gewesen, daß er nur den Abglanz derselben auf den von ihm gemalten Gesichtern der Seligen zu Stande gebracht, und daß ihm die Darstellung der Verdammten mißlang, indem er ihren Gesichtern auch einen gewissen Anflug von Reinheit und Unschuld aufhauchte — so kann dieses Urtheil nur von einem Irrthum oder von einer Nichtkenntniß der Gerichtsbilder Fiesole's herrühren.

Alte Kataloge weisen nach, daß viele Arbeiten Angelico's aus der Zeit seines Aufenthaltes in Florenz verloren gegangen sein müssen.

Er muß eine unermüdliche Thätigkeit besessen — und das, was man eine Erholung und Muße nennt — nicht gekannt haben. Daß er auch den Gebetübungen und Pflichten seines Ordens nachgekommen ist, läßt sich leicht denken und ist überdieß aus einigen Ereignissen in seinem Leben ersichtlich.

10. Angelico in Rom.

Wenn der zweite Abschnitt der schöpferischen Kraft Angelico's die Zeit seines Wirkens in San Marco umschließt, so kann als das dritte und letzte Stadium des höchsten Kunstwirkens der Aufenthalt in Rom begonnen und mit seinem Tode abgeschlossen, betrachtet werden.

Eugen IV. hatte während seines Aufenthaltes in Florenz die Arbeiten Angelico's in San Marco gesehen

und bewundert. Er berief ihn nach Rom 1445. In dieser Zeit mag die von Vasari angeführte und schon früher angedeutete Begebenheit bezugs des erzbischöflichen Stuhles von Florenz fallen. Im Jahre 1445 starb daselbst der Erzbischof Zabarella. Vasari erzählt: Der Papst hielt den Fra Giovanni, wie es auch in der That der Fall war, für einen Mann des heiligsten Lebenswandels, ruhig und anspruchslos; als nun um diese Zeit der erzbischöfliche Stuhl in Florenz erledigt war, hielt der Papst den Giovanni desselben würdig. Als nun Fiesole von dem Vorhaben des Papstes verständigt wurde, bat er seine Heiligkeit, einen andern zu wählen, indem er sich zur Regierung des Volkes (der Diöcese) nicht geschaffen fühlte, und er wisse in seinem Orden einen Bruder, der sei ein großer Freund der Armen, sehr gelehrt, geschickt zu regieren und gottesfürchtig. Für diesen sei dieser Stand bei weitem mehr geeignet als für ihn. Der Papst fand, daß dieser Rath gut war und folgte ihm; und so wurde Bruder Antonino Pierozzi aus dem Predigerorden Erzbischof von Florenz (1446), ein Mann, gleich berühmt durch seine Tugend und seine Gelehrsamkeit, der es wohl verdient hat, daß er durch Adrian VI. zu unserer Zeit (als Vasari dieses schrieb) kanonisirt worden ist*). — Seit

*) Im 2. Bande, S. 221 der von uns citirten Florentiner Ausgabe Vasari's v. 1771.

lange war kein so großer Jubel in Florenz, als bei der Proclamation dieses schon vor seiner Wahl allgemein verehrten Mannes. Seine zwei Vorgänger waren Paduaner, der dritte vor ihm ein Römer. In Marchese's: Sunto storico del Convento di San Marco di Firenze heißt es p. 62: „Sein Ruhm war weder Geburt, noch Reichthum, noch Connexionen, es war die evangelische Vollkommenheit. Daher kam er nicht, ein Unbekannter zu Unbekannten, nicht durch die Gunst der Großen oder durch schmähliche Schmeichlerkünste (per le turpissime arti degli assentatori) war er zur Macht erhoben, sondern durch die Würde seiner eigenen Tugend und durch die allgemeine Verehrung seiner Mitbürger."

Beim Tode Eugen IV. und bei der Wahl Nikolaus des V. war Angelico noch in Rom. Einige Schriftsteller stellen es in Abrede, daß ihm das Erzbisthum Florenz angeboten worden sei — weil nur Vasari davon redet. Nun ist aber eben in keiner Quelle vor Vasari ein gegentheiliger Bericht, und die Acta Sanctorum der Bollandisten bestätigen wenigstens die Thatsache, daß der Papst, nachdem er Ordenspersonen über die Wahl Antonino's consultirt — den Rathschlägen dieser gefolgt sei.

In Rom fand Angelico schon Kunstgenossen in seinem Orden. Eugen IV. hatte den Fra Antonio di Mi-

chele aus Viterbo berufen. Er fertigte die Basreliefs an den Holzthüren der Peterskirche an, in welchen er verschiedene Scenen aus dem Leben Eugen IV. darstellte Später fanden sich dieselben Vorstellungen in Erz im Vatikan, nachdem die Holzbasrelifs 1606 zerstört wurden; und man vermuthet, daß es Abgüße der Arbeit des Fra Antonio waren. So berichtet Bonani: Templi Vaticani Historia cap. 27. Unten trugen diese Basreliefs die Inschrift: Has portas. ligneas. fecit. frater. Antonius. Michaelis. de Viterbo. Ord. Prædicator. A. D. MCCCCXXXIII.

Eugen's Nachfolger war, wie schon bemerkt, der berühmte Freund und Förderer der Wissenschaften und Künste, Nikolaus V. Dieser war nicht nur ein Gönner, sondern auch ein Freund Angelico's. Schon unter Eugen IV. malte Angelico mit seinem Schüler Benozzo Gozzoli die Kapelle vom allerheiligsten Sakrament. Ein Theil dieser Malerei wurde unter Paul III. zerstört, weil eine Wand zu einer Stiegenmauer verwendet wurde. Eine zweite Kapelle: die Nikolaus des Fünften wurde unter diesem Papst verfertigt. Die Gewölbdecke azurblau, mit Goldsternen besäet. Als Hauptgemälde die Marter des h. Stephanus und des h. Laurenzius, in 6 Bildern, die 4 Evangelisten und 8 Kirchenlehrer. Ueber diese außerordentlich schönen Bilder wurde von italienischen und französischen Kunstschriftstellern sehr Vieles

geschrieben — sie sind zumeist sehr gut erhalten. Francesco Giacomo Romano hat sie 1811 in Kupfer gestochen und in 16 Tafeln herausgegeben. Rosini sagt: „Durch die Gemälde in der Kapelle Nikolaus V. habe Angelico die Palme unter den Malern seines Jahrhunderts errungen.“ In die Zeit dieser Arbeit fällt auch die Anekdote, welche von Fra Leandro Alberti und von Vasari erzählt wird. Der Papst kam nämlich öfter in die Kapelle, um nachzusehen, wie weit die Arbeit gediehen sei und um mit dem Künstler einige freundliche Worte zu sprechen. Vasari erzählt: (im früher citirten Bande Vasari's 223) „Das Leben des Fra Giovanni war geziert von Einfalt der Sitte und großer Heiligkeit. Er gab einmal davon einen Beweis, als ihn Papst Nikolaus eines Morgens zum Speisen lud, wo er sich ein Gewissen daraus machte, ohne Erlaubniß seines Priors Fleisch zu essen — und auf die höhere Autorität des Papstes vergaß.“ — Die historische Kritik hat diese Begebenheit angefochten, weil Leandro Alberti der älteste Biograph Angelico's darüber schweigt. Die Biographie Alberti's ist aber so mager, und beschränkt sich derartig nur auf die äußersten Lebensumrisse, daß für derlei Separatbegebenheiten in ihr kein Platz sein konnte.

11. In Orvieto.

Im Jahre 1447 trugen sich für die Zeit, in welcher in Rom ohnehin nichts zu schaffen ist, für Juni,

Juli und August, Fra Giovanni und mit ihm der berühmte Mosaiker aus dem Benediktinerorden Fra Francesco di Barone aus Perugia, den Baumeistern des Domes von Orvieto an — um bei der Ausschmückung dieses Tempels mitzuhelfen. Die Werkmeister, denen es darum zu thun war, die erste Kunstgröße ihrer Zeit in die Reihen der Mitarbeiter vom Dom zu bringen, nahmen das Anerbieten mit der größten Freude auf. Schon waren beim Dom von Orvieto früher Ordensgenossen beschäftigt. So wurde 1362 hierzu Frate Giovanni Luca Leonardelli vom dritten Orden des heiligen Franziskus, und 1401 der Cisterzienser Padre Francesco di Antonio, beide ausgezeichnete Mosaiker, der letzte auch: n geschickter Glasmaler, berufen.

Der Contract über die Malerei im Dom von Orvieto zwischen Angelico und den Werkmeistern daselbst — ein kostbares Dokument ist uns noch aufbehalten in Storia del Duomo di Orvieto; Roma; 1791 in quart. Documento LXXIII, nota c. p. 136.

Angelico sollte die Kapelle der seligsten Jungfrau malen — dafür wurde jährlich gezahlt 200 Dukaten in Gold, die Arbeit sollte aber nur für die 4 Sommermonate beschränkt sein, jeder Arbeitsmonat extra regalirt, mit 20 Lire für den Lebensunterhalt — Brot und Wein nach Bedarf gratis. (Item pro eorum expensis ultra

salaria panem et vinum quantum sufficiet eis et XX libras denar. quolibet mense . . . dum laborabunt.)

Auch Benozzo Gozzoli, sein Schüler, wie die anderen Gehilfen wurden entsprechend gezahlt. Die Farben wurden ihnen vom Bau geliefert. Die Figuren sollten schön und lobenswerth gemacht werden (Item quod faciet et curabit quod d. figure d. d. (dictarum) picturarum erunt pulchre et laudabiles) Wie genau die Bauführer selbst mit Angelico in juridischer Weise zu Werke gingen, und wie ihnen die Herrlichkeit des Gotteshauses über Alles am Herzen lag, geht aus folgenden Worten hervor: Item, quod omnia faciet . . . sine fraude, dolo ad comendationem cujuslibet boni mag. pictoris. Es darf uns nicht einfallen, hier ein Mißtrauen gegen Angelico zu suchen; es war eben eine stabile Formel bei Contracten mit Künstlern in damaliger Zeit. Um den Künstler besonders zu ehren, ertheilten ihm die Orvietaner Herren den Titel: Obermeister (Maestro dei Maestri). Wie es übrigens diese Herren darauf sehr klug abgesehen hatten, den guten Giovanni während der Zeit seines Aufenthaltes in Orvieto gehörig auszunützen, geht aus dem Umstande hervor, daß er während der Zeit, welche das Gerüstemachen in Anspruch nahm — die Cartons für das Gewölbe der Kapelle machen mußte. (Item quod d. mag. Fr. Johes. interdum fiunt pontes,

faciat designum picturarum et figurarum, quas debet pingere in volta d. capelle.) P. Guglielmo della Valle, der Historiker des Doms von Orvieto, erzählt einen traurigen Zwischenfall, der auch Angelico höchst schmerzlich berühren mußte.

Einer seiner Gehilfen, Antonio Giovannelli, der einen Balken an einem Gerüste vorschieben wollte — stürzte aus der Höhe gerade zu den Füßen Angelico's nieder und starb augenblicklich.

Der Gegenstand des Kapellengemäldes ist das jüngste Gericht. Einige meinen, Christus sei von Angelico's Schüler, Benozzo Gozzoli, gemalt, Andere, Signorelli habe die 16 Propheten vollendet (mit der Unterschrift prophetarum laudabilis numerus). Als Grund wird angeführt: Angelico habe in einem Zeitraum von 100 Tagen dies Gemälde unmöglich zu Stande bringen können. Dagegen aber spricht die große Fertigkeit Angelico's im Freskomalen, die schon aus der Menge seiner Arbeiten, die historisch erwiesen in gewissen Zeiträumen sich zusammendrängen, constatirt ist. Gewiß ist, daß er nur Einen Sommer in Orvieto zubrachte, und dorthin nicht mehr wiederkam. Einige meinen, der Tod Giovannelli's habe auf ihn einen so tiefen Eindruck gemacht, daß er die Stätte nicht mehr betreten wollte, mag auch sein, daß ihn das vorgerückte Alter abgehalten.

12. Sein Tod und seine Werke.

Bis zu seinem Tode blieb er nun in Rom, und mehrere seiner dortigen Arbeiten mögen noch in diese Zeit fallen.

Er war 68 Jahre alt geworden. In Florenz und Rom, in Cortona, Perugia, Fiesole und Orvieto hatte er der Kunst gedient, drei Fürsten: Cosmus von Medizis und zwei Päpste hatten ihn berufen. Er, die letzte und herrlichste Blüthe der Giottoschule — sah diese untergehen, und eine Kunst in neuer Pracht und neuem Glanze der Form auferstehen, — aber in der Darstellung der verklärten Menschheit, in dem Schauen und Wiedergeben himmlischer Freuden steht er bisher unerreichbar da, hierin hat ihn Keiner übertroffen; ihm scheint der Himmel seine Glorie und die Freude der Seligen geoffenbart zu haben.

Am 18. März 1455 wurde er abgerufen, um von Angesicht zu Angesicht zu schauen, was ihm hier im tiefen Glauben wie in einem Spiegel sichtbar geworden. Als die Brüder in Maria sopra Minerva nach dem Ordensritus sein Sterbebett umstanden, und den schönen Gruß Salve Regina anstimmten, konnte Fiesole in Frieden und in Freude dahingehen. Die Gestalten Christi und der seligen Jungfrau, der Propheten und der Heiligen, die er so oft dargestellt — mögen wie die lebendige Sterbe-Litanei jetzt vor seinen brechenden Augen gestanden sein,

als das letzte Bild — bis er dort von ihnen empfangen aus dem Leben des Glaubens im Leben des Schauens angelangte.

Seine Bilder sind Wunder, so kann man wohl sagen, wie man von den Schriften des heiligen Thomas von Aquin zu sagen pflegt. Das Volk nannte ihn Il Beato, den Seligen; ihm war die Kunst eine beständige Betrachtung der Güte Gottes, seine Bilder: Gebete, sie gingen wie Strahlen aus von seinem liebenden Herzen oder sie sproßten auf wie Blumen aus seiner blüthenreichen Seele. Er selbst betrachtete sie als Eingebungen Gottes; darum pflegte er, wie Vasari bemerkt, auch nie an seinen Compositionen etwas zu ändern; wie er es hinmalte an die Wand, so ließ er es ungeändert, so sei es Gottes Wille. Sein Herz war ohne Eitelkeit und Ruhmsucht. Er producirte denselben Gegenstand oft in derselben Weise wieder, wie ein kräftiges Gebet, das an seiner Kraft und seinem Troste nichts verliert, wenn man es wiederholt zum Himmel sendet. Das Bild des Gekreuzigten malte er immer unter Vergießung von Thränen, wie sein Biograph erzählt (Non fece mai Crocifisso che non si bagnasse le gote di lagrime.)

In der That — wenn ausführliche Aufschreibungen über das Leben Angelico's nicht da sind, so können seine

Werke in ihrer Entwickelung selber als die besten und lehrreichsten Quellen zu seinem heiligen Leben dienen.

Nikolaus V. ließ ihm das Grabmahl, welches noch heute ober seinem Gebein in der Kirche Maria sopra Minerva steht, anfertigen und man vermuthet, der Papst selber habe ihm auch die Grabschrift verfaßt. Sie lautet wörtlich:

HIC IACET VEN. PICTOR
FR. IO. DE FLOR. ORD. P.
M
CCCC
L.
V.

Non mihi sit laudi, quod eram velut alter Apelles
Sed quod lucra tuis, omnia Christe dabam.
Altera nam terris opera extant altera coelo;
Urbs me Joannem flos tulit Etruriae.

„Hier liegt der ehrwürdige Maler, Bruder Johannes von Florenz, des Predigerordens. 1455. Nicht sei es mir zum Lobe, daß ich war wie ein zweiter Apelles; sondern daß ich, was ich erwarb, Alles den Deinen (den Armen) und Christus geschenkt. Für die Erde sind andere Werke, andere sind für den Himmel. Die blühende Stadt Etruriens brachte mich Johannes ans Licht." In der Nähe der Sakristei auf der Evangelienseite der Kirche ist jetzt der Marmorstein senkrecht in die Wand eingefügt. Im Ordensgewande mit der Cappa über dem Haupt und den bis zu den Füßen wallenden Mantel, die Hände über

die Brust gekreuzt, liegt das Steingebilde da in einem von zwei schmalen kannelirten Säulen an der Seite — und oben mit einem Rundbogen umschlossenen Raum, das Haupt ruht auf einem Polster; in den oberen Ecken sehen zwei Engelköpfe auf sein Antlitz. Das Gesicht ist nach einer Todtenmaske gemacht. Die Wangen eingefallen, die Augen geschlossen, eine breite hohe Stirne, die Nase edel geformt, um den Mund Wohlwollen und jener gewisse Ausdruck, der verkündet, daß nur Worte des Friedens von demselben ausgegangen.

Hören wir noch die Charakterschilderung, welche Vasari aus der Tradition aufgesammelt und gebracht hat. Nachdem Vasari die Einfalt von Angelico's Wesen und die Heiligkeit seiner Sitten gerühmt, fährt er fort: „Er ging dem Treiben der Welt aus dem Wege und indem er rein und heilig lebt, war er ein so großer Freund der Armen, daß ich überzeugt bin, seine Seele wird dem Himmel angehören. Unausgesetzt übte er die Malerkunst, er wollte nie etwas anderes, als heilige Gegenstände malen. Er hätte reich werden können, kümmerte sich aber nicht darum, sondern pflegte zu sagen: Der wahre Reichthum bestehe darin, mit Wenigem zufrieden zu sein. Er hätte über Viele gebieten können, aber er wollte nicht, indem er sagte: Es sei weniger Mühe und weniger Gefahr um zu irren, wenn man Andern gehorche. Er hätte

im Kloster und außerhalb desselben Würden erlangen können, aber er achtete dieser nicht, indem er sagte: Er suche keine andere Würde, als der Hölle zu entfliehen, und sich dem Himmel zu nähern. Und in der That, welche Würde läßt sich mit jener vergleichen, welche Ordensbrüder vor allen andern Menschen suchen sollen, und die in Gott und in einem tugendhaften Wandel zu finden ist? Er war menschenfreundlich und mäßig, er lebte keusch und hielt sich fern von den Lockungen der Welt. Oft pflegte er zu sagen: Wer der Kunst beflissen ist, erntet den Ruhm und soll ohne aufregende Sorge leben, und wer Christi Werke darstellen wolle, müsse immer bei Christus sein. Er war unter seinen Ordensbrüdern nie zornig gesehen; in der That etwas Großes, daß es mir fast unmöglich vorkommt, es zu glauben; er hatte die Gewohnheit, seine Freunde nur mit sanftem Lächeln zu mahnen. Mit unglaublicher Liebenswürdigkeit sagte er Jedem, der ein Werk von ihm wünschte, er solle nur vorerst den Prior für seinen Wunsch gewinnen, an ihm werde es dann nicht ermangeln. Im Ganzen war dieser noch nicht genugsam gelobte Vater in seinem Werk und Wort so demüthig und bescheiden, und in seinen Malereien eben so gewandt als andächtig, und die Heiligen, die er gemalt hat, haben gewiß eher das Ansehen von Heiligen, als die von irgend einem andern Maler.

Er hatte die Gewohnheit, nie ein Gemälde zu verbessern und zu überarbeiten, sondern ließ es immer so, wie er es zuerst geschaffen, so meinte er, sei es Gottes Wille. Einige sagen, er habe nie einen Pinsel zur Hand genommen, ohne daß er sich durch Gebet zum Malen vorbereitet hätte. Das Bild des Gekreuzigten malte er immer unter Vergießung von Thränen; in dem Gesichtsausdruck und der Stellung seiner Gestalten erkennt man die Herrlichkeit der christlichen Religion in seiner aufrichtigen und großen Seele!"

Das Kloster San Domenico di Fiesole, das die beiden Brüder aufgenommen, bewahrte im Refectorium lange Zeit ein Porträt Angelico's mit der Unterschrift: Beatus Joannes pictor, moribus et penicillo Angelici cognomen jure merito h. c. f. (hujus conventi filius.) „Der selige Johannes, Maler, der wie durch seine Sitten, so durch seine Kunst den Namen des Engelgleichen mit Recht verdient hat. Ein Sohn dieses Conventes."

Im Werke: „La vita di Gesu Christo depinta da Fra Giovanni Fiesole lucidata da S. B. Nocchi Firenze 1843" (folio) Text von Tanzini delle scuole pie findet man in dem Saale der Kupferstiche der Pariser Reichsbibliothek, auch ein von Nocchi gestochenes durch Fra Bartolomeo gemaltes Porträt Fiesole's, welches aber mit dem des Grabmahles wenig Aehnlichkeit hat. Es scheint

da Fra Bartolomeo erst 14 Jahre nach dem Tode Fiesole's geboren wurde, eine Copie von einem Original-Porträt aus der Lebenszeit Fiesole's zu sein. Die Züge sind feiner und edler, als jene auf dem Grabmahl zu Rom — es wird aber durch das Auflegen von Gips, wenn es nicht mit der größten Vorsicht geschieht, die Todtenmaske meistens etwas anders als der Ausdruck des lebendigen Gesichtes.

Als Schüler des seligen Meisters werden genannt: Benozzo Gozzoli, Zanobo Strozzi, Gentile da Fabriano und Domenico di Michelino. Von letzterem existirt nur noch Ein Bild, das Porträt Dante's in Lebensgröße neben der Sakristei des Domes Santa Fiore in Florenz, ein Bild, das Jedem auffält, der jenen Dom betritt. Es sollte die Florentiner mahnen, daß sie nach dem Tode die Gebeine ihres großen Propheten von Ravenna holen mögen, um jene Schmach wieder in Etwas nach dem Tode gut zu machen, mit der sie in seinem Leben sich an ihm versündigt.

Gozzoli half nach dem Laute des Contraktes mit am Dom von Orvieto; er malte auch im Campo Santo zu Pisa. Von Strozzi existirt kein Werk mehr; der bedeutendste unter den Schülern war jedenfalls Gentile da Fabriano. Er bewahrte in seinem edlen, von

Buonarotti sehr gelobten Style die Klarheit und Präcision der Miniaturmaler, wie in seiner Anbetung der Magier in der Akademie zu Florenz, und noch mehr auf dem Altaretto zu München, Cabinet XIX, Nr. 551 zu sehen ist. In der Mitte Maria in einer Glorie von musicirenden Engeln umgeben. Ober ihr Gott Vater und die Krönung Mariens. Auf den Seitenflügeln mehrere Heilige, alle Figuren auf Goldgrund. — Wir halten dieses Bild für ein wahre Perle der Münchner Pinakothek. Das Antlitz der sel. Jungfrau und die Engelgesichter sind von einer Lieblichkeit, die mit den Madonnen und Engeln Fiesole's wetteifert. Der Mantel der sel. Jungfrau ist in Farbe und Faltenwurf in einer Weise behandelt — wie diese Behandlung kaum anderswo zu finden sein wird. Es ist die höchste Ausbildung jener Schule von Siena, die sich in kostbarer Gewandung in Gold und hellen Farben und im Faltenwurf besonders gefiel. Gentile Fabriano starb in der Laterankirche zu Rom, eben als er malend vor einem begonnenen Heiligenbilde stand, und wurde begraben in der Kirche Santa Francesca Romana auf dem Campo Vaccino. — Sein Schüler war Jacopo Bellini, der berühmte Begründer der Venetianer Schule, aus welcher Giorgione und Tizian hervorgingen. Somit erscheint uns Angelico auch als Ahnherr großer Meister und berühmter Schulen.

Mit verdienter Würdigung wurde von Angelico in Frankreich und Deutschland erst im 2. Dezennium unsers Jahrhunderts etwas zu sprechen angefangen. Nächste Veranlassung war die nach Paris in den Louvre geschleppte Krönung Mariens — welche nach der Restauration des Königthums im Louvre hängen blieb. August Wilhelm Schlegel schrieb 1817 zuerst über dieses Bild und über seinen Meister. In unsern Tagen wird er von Kennern gefeiert im verdienten offenen Kunstkultus, wie nie seit den Jahren des Verfalles in der Renaissançe-Zeit. Treffend und geistreich spricht Graf Montalembert in seinem Buch: Du Vandalisme et du Catholicisme dans l'art p. 245: „Der Name des Johannes von Fiesole — findet sich fast in keinem jener Werke, welche in den letzten drei Jahrhunderten über Kunst geschrieben worden sind. Man weiß nicht, ob man sich über diesen Umstand wundern, oder ihn beklagen soll. Der Ruhm des Mannes, der das Ideal der christlichen Kunst erreicht hat, darf in der That nicht mit jenem Ruhm verwechselt werden, welchen man einem Giulio Romano, Domenichino, Caravaccio und andern dieser Gattung zuerkannte; es war besser, daß er ganz vergessen wurde, als wenn er mit diesen auf dieselbe Stufe gestellt worden wäre. Kurz nach seinem Tode brach die Fluth des Heidenthums in allen Richtungen über die christliche Gesellschaft herein;

in der Politik durch das Errichten der absoluten Monarchie, in der Literatur durch das ausschließliche Studium der Klassiker, in der Kunst durch den Kultus der Mythologie des Nackten und des Naturalismus, der die ganze Epoche der Renaissance kennzeichnet. In kurzer Zeit wurde er siegreich Herr und Meister auf allen Gebieten und seine erste Sorge war, Menschen und Gegenstände, die das Gepräge des christlichen Genius an sich trugen, in Mißcredit zu bringen. Fra Angelico hatte die Ehre, mit jenen socialen Constitutionen des Mittelalters, mit jener frommen und ritterlichen Poesie, welche Europa lange Zeit bezauberte und mit den heiligen Traditionen der katholischen Kunst auf eine Linie gestellt, d. h. proscribirt zu werden. Alles das wurde ja als barbarisch und der Vergessenheit und Verachtung würdig erklärt, und wirklich hat man durch das Dekret der Großmeister seit drei Jahrhunderten alles das vergessen und verachtet. Jetzt dürfte der Menschengeist an der Gränze seiner langen Irrfahrt angelangt sein — man beginnt die Blüthe des katholischen Zeitalters zu bewundern und zu studiren, und auch unser selig gesprochener Maler erlangt nach und nach wieder jenen Ehrenplatz, den seine Zeitgenossen demselben eingeräumt."

In demselben Werk sagt Montalembert p. 26: „Jeder Katholik soll sich glücklich fühlen, wenn er die wun-

derbaren Werke dieses Meisters betrachtet, bei denen die Vollkommenheit des Ausdrucks der Heiligkeit der Intention gleich ist, und welche, man mag es kühn sagen, das non plus ultra der christlichen Kunst genannt werden können! Man erkennt darin die ganze Macht der Religion, welche zu uns durch den Schleier dieser reinen Schönheit spricht."

Görres sagt im 2. Bande seiner christlichen Mystik S. 156 über Angelico: „In der Anmuth und zarten Lieblichkeit, die alle seine Schöpfungen eigenthümlich auszeichnet, läßt sich der Widerschein einer höhern Schöne nicht verkennen."

In der That, dem Seligen waren im Bilde jene Himmelsfreuden sichtbar worden, von denen Dante spricht, als er viel tausend Engel mit entfalteten Schwingen bei der hohen Feier sah, an Glanz und Art verschieden, wo bei ihren Spielen und Sängen eine Schönheit geleuchtet, daß Wonne aus den Augen aller andern Heiligen strahlte. (Paradiso 31.)

Ed a quel mezzo con le penne sparte
Vidi più di mille Angeli festanti,
Ciascun distinto e di fulgóre e d'arte.

Vidi quivi a lor giuochi ed a'lor canti
Ridere una belezza che letizia
Era negli occhi a tutti gli alteri santi.

Diese himmlische Seelenfreude findet sich auf den Bildern Angelico's — sie ist der Widerschein seines

innern gottbegnadigten Lebens. Wer möchte das Erdenwallen dieses Mannes nicht ein glückliches nennen! An ihm hat sich in vollem Maße erfüllt, was sein Vorgänger in der Kunst Guido von Siena zwei Jahrhunderte früher unter ein von ihm gemaltes Madonnenbild (in der Dominikanerkirche von Siena) geschrieben:

Me Ghuido de Senis diebus depinxit amenis
Quem Chrs. lenis, nullis vellit agere penis.
Anno Dom. MCCXI.*)

Die überaus lieblichen Verse, in denen die unnachahmliche Gemüthstiefe des Mittelalters einen klingenden Ausdruck findet, lassen sich deutsch nur dem Texte annähernd wiedergeben:

Guido von Siena, will ich dir sagen, hat mich gemahlt in glücklichen Tagen,
Christus der Herr mög' es gnädig ihm lohnen, ihn mit der Strafe barmherzig verschonen

In der That, glückliche Tage, die Kunst als Gebet und Gottesdienst zu pflegen, und im Seelenfrieden eines heiligen Wirkens seine Erdentage hinzubringen!

---

*) Die alten Sieneser suchten gerne auch die Gemüthsstimmung, mit welcher sie ihre religiösen Bilder malten, in lateinischen Inschriften anzudeuten, so schrieb ein Zeitgenosse Giotto's, der alte Ducio (Rio l'art chrètien école Siennoise) auf ein Madonnabild:

Mater sancta Dei, sis causa Senis requiei
Sis Ducio vita, te quia pinxit ita.
Heilige Mutter Gottes, Siena in Ruhe erhalte!
Dem Ducio sei zum Leben, weil er Dich also malte!

Die noch existirenden Gemälde Angelico Fiesole's nach Vinzenzo Marchese und Cartier.

Perugia. In San Domenico. Im kleinen Chor: Die heil. Jungfrau auf einem Thron mit dem Jesuskind in den Armen. Auf dem rechten Seitenflügel St. Johann der Täufer, Catharina Martyrin. Auf dem linken: Dominikus, Nikolaus von Bari. In der Sakristei 12 kleine Tafeln mit 12 Heiligen. Ein Bild mit 2 Scenen aus dem Leben des heil. Nikolaus von Bari, zwei kleine Bilder mit der Verkündigung der heil. Jungfrau und dem Erzengel Gabriel.

Cortona. In San Domenico. Im Tympanum ober der Hauptthüre: (Fresken). Die heilige Jungfrau mit dem Kinde — an den Seiten Dominikus und Petrus Martyrer. Im Gewölbbogen die 4 Evangelisten. In der Kirche. Seitenkapelle beim Hochaltar die heilige Jungfrau auf einem Thron mit Engeln und Heiligen an der Seite. Kirche del Gesu. Eine Marie Verkündigung. Sieben Scenen aus dem Leben der heil. Jungfrau und sieben Scenen aus dem Leben des heil. Dominikus, die Räume sind durch die 4 Heiligen: Petrus Martyrer, Michael, Vincenz und Thomas Aquin abgegliedert.

Fiesole. In San Domenico. Heil. Jungfrau auf einem Thron, von Engeln und Heiligen umgeben. Im Refectorium Fresko: Christus an dem Kreuz mit Johannes und Maria. Im alten Kapitel Fresco in Lebensgröße: Die heil. Jungfrau mit dem Kinde, zur linken Seite, Dominikus und Thomas Aquin. In San Girolamo: Die heil. Jungfrau mit dem heil. Hieronymus und andern Heiligen. (Zweifelhaft — ist restaurirt und wird auch dem Fra Benedetto zugeschrieben.)

Florenz. San Marco: Fresken. Im ersten Kreuzgang: Der Gekreuzigte, in 5 Lunetten Halbfiguren. Im Kapitelsaale: Die Kreuzigung und Portraite berühmter Dominikaner. Im obern Dormitorium (Schlafsaal) des Klosters 34 Zellen mit Fresken, drei auf den Wänden des Ganges. Im andern Dormitorium, genannt il' Giovanato, verschiedene Bilder des Gekreuzigten. In Santa Maria Novella drei Reliquienschreine. In der Accademia del Disegno und zwar in der Gallerie der großen Bilder: Kreuzabnahme. In

der Gallerie der kleinen Bilder: 2 Tafeln darstellend den heil. Albertus den Großen und Thomas von Aquin auf ihren Lehrstühlen. Die heil. Jungfrau mit dem Kinde. Cosmas einen Kranken heilend. — Kreuzesabnahme. Jüngstes Gericht. Begräbniß der 5 Martyrer Cosmas, Damian und ihrer 3 Brüder. Eine Pieta mit den Marterwerkzeugen. 8 Bilder, die Thüren der Schränke aus der Annunziatakirche mit 35 Scenen aus dem Leben Christi. Im Salone delle esposizioni drei verschiedene Bilder der heiligen Jungfrau.

Palazzo degli Uffiej. Im großen Flügel beim Eingange links. Ein Flügelaltar (Gran Tabernacolo) mit der heil. Jungfrau und Heiligen, ein Bild mit der heil. Jungfrau und Heiligen. (Wird entweder dem Fra Benedetto zugeschrieben, oder für eine Erstlingsarbeit Angelico's gehalten), ist seit 1854 in die Gallerie Pitti übertragen. Im Saale der toskanischen Schule: Die Krönung der heil. Jungfrau mit sieben kleinen Bildern. In der Benediktinerabtei (Badia Fiorentina) In einem Bogen des Kreuzganges St. Benedikt zum Schweigen mahnend, Brustbild — bedeutend beschädigt. Bei den Gebrüdern Metzger in Florenz: Ein heil. Thomas Aquin nimmt von Engeln das Cingulum in Empfang. Gallerie der Herren Lombardi und Baldi in Florenz: Ein kleines Bild, Martyrium der heil. Cosmas und Damian; eines der schönsten und besterhaltensten Bilder Angelico's. Eine Anbetung der Magier, beschädigt.

Rom. Im Vatican. Die Kapelle Nikolaus V. Das Leben des heiligen Stephan und Laurenz, Fresken. In der vaticanischen Gallerie: Zwei Bilder aus dem Leben des heil. Nikolaus von Bari. In der Galleria Valentini: Ein Theil aus der Predella vom Chor in Fiesole. In der Galleria Corsini: Ein jüngstes Gericht. In der Galleria Fesch: Ein jüngstes Gericht, angekauft vom Fürsten von Musignano.

Orvieto. Das Gewölbe der Kapelle von der heiligen Jungfrau. Ein jüngstes Gericht — vollendet von Lucca Signorelli.

Montefalco. Rosini behauptet: die Krönung Mariens mit 5 kleinen Geschichten am Gradino sind von Angelico. Der Kunstkenner

Marquese Selvatico schreibt sie seinem Schüler Benozzo Gozzoli zu.

Turin. Königliche Gallerie: Zwei kleine Bilder mit 2 Engeln aus der Sammlung Metzger in Florenz. Eine Madonna mit dem Kinde. Früheres Eigenthum des Achille Sandrini.

Brescia. In S. Alessandro: Maria Verkündigung in Lebensgröße.[1])

Paris. Im Louvre: Die Krönung Mariens. Auf dem Gradino Scenen aus dem Leben des heil. Dominikus. — Sammlung von Gatteaux, Mitglied der Akademie: Moses mit den Gesetztafeln Abraham, Aaron, Isak und Jakob an der Seite. (Dieses Bild führt Cartier an.)

Berlin. Im Museum: St. Dominikus und St. Franziskus sich umarmend. Ein jüngstes Gericht[2]).

München. Pinakothek. Cabinet XXI. 4 kleine Bilder, drei davon aus dem Leben des heil. Cosmas und Damianus. Eine Christi Begräbniß. Eine himmlische Glorie, Gott Vater inmitten musizirender Engel. Marchese führt dies letzte Bild nicht an.

---

[1]) Dieses Bild wurde 1432 gemalt. In dem Archiv der Serviten von S. Alessandro in Brescia existirt ein Ausgabenbuch, dieses besagt: 1432. Item la Tavola della Nunziata fatta in Fiorenza la quale depinse fra Giovanni, ducatti nove. Item ducatti i sono per oro per detta tavola, quali hebbe Fra Giovan Giovanni de'Predicatori da Fiesole per depingere la Taola.

[2]) Diese Anführung über Bilder Fiesole's im Berliner Museum ist unvollkommen. Denn außer diesen Bildern befindet sich dort noch (Nr. 60) eine Madonna mit dem Kinde. Das Gesicht der Madonna des Meisters würdig — das des Kindes gerade eine der schwächeren Leistungen. Die Anordnung der Gewänder, Stoff und Faltenwurf unvergleichlich schön. Das Kind ist bekleidet und steht auf den Knieen Mariens. Im Hintergrunde ein prachtvoller goldener Vorhang, zu beiden Seiten desselben die Häupter von hereinschauenden Dominikanern, rechts der heil. Dominikus, links Petrus Martyrer. Der Letzte ist bei Fiesole immer erkennbar, durch den Dolch im Nacken oder durch die über das Gesicht laufenden Blutstropfen.

England. Sammlung des Herrn Young Ottley. Begräbniß Mariens. Als es in der Allerheiligen Kirche zu Florenz war, wurde es von Vasari und Anderen dem Giotto zugeschrieben, jetzt wieder dem Angelico. Bei einem ungenannten Privaten: Zwei kleine Flügelthüren. Die Seligen und die Verdammten.

In der Sammlung des 1861 verstorbenen Prinzen Albert: Ein heil. Petrus Martyrer, eine Madonna mit dem Kinde. Eine Krippe im Besitz eines Privaten. Alle diese Bilder wanderten aus der Sammlung der Gebrüder Metzger nach England. Auch das jüngste Gericht im Besitze des Lord Ward, von dem wir früher gesprochen haben, ist bei Marquese und Cartier nicht angeführt. Von allem dem konnte ich in London nichts zu sehen bekommen. Dafür aber fand ich eine, in den Katalogen über Fiesole bisher noch nicht angeführte überaus schöne Miniatur im Kensington-Museum zu London (1862) eine Maria Verkündigung von Angelico auf Pergament, 2 Spannen hoch, 1½ Spanne breit, offenbar aus einem Chorbuch von Florenz. Unter dem Blatte steht geschrieben: Fra Angelico da Fiesole cir. 1400 from the Celloti Msts. (manuscripts) Werdhurn Collections. The building represents the cr. (cloister) San Michalc.

Das zweite von Marquese und Cartier nicht angeführte Bild ist: (Nr. 62) Der heil. Franziskus ertheilt den Brüdern in ihren Zellen den Segen. Er erscheint mit seinen Wundmahlen an einer Wand der Zelle. In den Gesichtern der Brüder freudiges Staunen. Im Hintergrunde eine offene Thür, die in einen Garten führt, hellbeleuchtetes Laubwerk mit großer technischer Fertigkeit gemacht, sieht herein, und giebt der Zelle ein schönes sonniges Relief.

IX.

Die Miniaturisten.

Die Miniaturmalerei ist in den Klöstern Italiens auf einer hohen Stufe gestanden. Schätze von kunstreichen

Arbeiten liegen noch heutigen Tages in den Klosterbibliotheken. In diesem Kunstfache haben wir auch noch in Deutschland trotz des furchtbaren verheerenden Vandalismus der Klosteraufhebungszeit — vieles Tüchtige aufzuweisen. In Oesterreich war sicher eine Schule für Miniaturisten. Dafür sprechen die herrlichen Arbeiten, welche noch heutigen Tages in den noch bestehenden Klosterbibliotheken zu Klosterneuburg, Kremsmünster, Göttweih, Mölk, Heiligenkreuz, Lilienfeld, Wiener-Neustadt im Neukloster, Geras, Altenburg, Seitenstetten, Rein in Steiermark u. a. sowie in den Stiftern und Klöstern Böhmens und Mährens sich finden. In den achtziger Jahren des vorigen Säculums der Aufklärung, verkauften die Regierungskommissäre bei Klosteraufhebungen die Pergamente — in tausend von Centnern für Goldschläger und Kässtecher. Im aufgehobenen Augustinerkloster zu Mariabrunn bei Wien geschah es noch in diesem Jahrhundert, wie uns ein Augenzeuge erzählte, daß die Bibliothek nach der Aufhebung des Klosters offen stehen blieb, und die Bauern der Umgegend sich Codices zum Unterzünden für ihre Oefen herausholten.

Vom Karthäuserkloster Gamming in Oesterreich existirt noch in dem Archiv des Finanzministeriums zu Wien das Licitations-Protokoll der Aufhebung vom 3. Jänner 1783. Wie herrlich und wundervoll mit Miniaturen ge-

schmückt muß das Gebetbuch des Habsburgers Herzog Albrecht II. gewesen sein, da es damals auf 35 fl. geschätzt und um 57 fl. 3 kr. erstanden wurde, ebenso das Gebetbuch der Kaiserin Eleonora, Friedrich IV. Gemahlin, das um 12 fl. ausgeboten und um 17 fl. 56 kr. losgeschlagen wurde. — Daß diese Bücher selbst jenen Vandalen noch werthvoll vorgekommen, wenn sie dieselben auch nicht ihrem wahren Kunstwerthe nach zu schätzen wußten, das ist aus dem Versteigerungspreise anderer Gegenstände ersichtlich. Der Degen Herzog Albrecht II. wurde auf 1 fl. 8 kr. geschätzt, um 2 fl. 18 kr. verkauft; der Dolch desselben, gewiß schön geziert, mit Gold eingelegt, auf 34 kr. geschätzt, um 2 fl. 18 kr. verkauft. Stock und Schwert desselben auf 34 kr. geschätzt, um 7 fl. 36 kr. verkauft. — In dieser Weise wurde in den österreichischen Staaten allein in nahe an 300 Klöstern mit Gegenständen der Kunst aufgeräumt. Graf Mailath erzählt in seiner Geschichte Oesterreichs, daß die kostbarsten Pergamentcodices, die man wie Mist aus den Kloster-Bibliotheken herauswarf, wagenweise verkauft wurden. In Deutschland ist bei den von den damaligen Regierungen aufgehobenen Klöstern noch schlechter gewirthschaftet worden. Das nannte man damals Aufklärung, und es gibt immer noch Leute, die sich heut zu Tage nicht scheuen, jene Zeit eine Zeit der Aufklärung zu heißen.

Wenn nun schon Deutschland im Miniaturfache Namhaftes geleistet, so läßt sich denken, daß diese Kunst auch in Italien ihre Pflege gefunden. Man kann da in mancher Bibliothek bei den Initialen der Pergamentcodices kunstfreudige Stunden zubringen wie in einer Bildergallerie. Die Kühle in dem Büchersaale, die mit Weinranken umsponnenen Fenster, ein plätschernder Springbrunnen, der die Stille murmelnd aus der Ferne unterbricht, das Gedenken an die Jahrhunderte und an die Geschlechter, die an diesen Büchern, und an diesem Gemäuer vorübergegangen sind, an die Ruhe der Zellen, in denen diese Schöpfungen des Kunstgeistes zu Stande gekommen — Alles dieses stimmt zur rechten Betrachtung dieser kleinen Meisterwerke.

Es wäre eine vergebliche Mühe — auch nur den hundertsten Theil der stillen Gärtner, welche diese Wunderblumen der Kunst in ihren Zellen gezogen, anzuführen. Sie waren in jedem Orden, wie die Chorbücher und Missalien, und die Handschriften in den Bibliotheken fast jedes alten Klosters es bezeugen. Vasari berührt diese Miniaturisten nur gelegentlich, so z. B. wo er vom Camaldulenser Maler Don Lorenzo im Kloster degli Angeli in Florenz (I. Vol. p. 509) spricht — und den Don Sylvestro und Don Jacopo, Miniaturisten ersten Rufes (aus demselben Orden) anführt, die eine ganze Kunstschule

begründeten. Vasari nennt den Don Jacopo einen Geistlichen von guten und edlen Sitten, der in der Kunst mit großen Buchstaben zu schreiben, alle die vor und nach ihm waren, übertraf, nicht nur in Toskana, sondern in ganz Europa. Er ließ in seinem Kloster 20 große Chorbücher zurück, welche die größten und schönsten sind, die es in Italien gibt, und noch eine Menge anderer in Rom und Venedig, besonders in Murano, im Kloster der Camaldulenser. „Dieser gute Vater wurde viele Jahre, nachdem er in ein besseres Leben hinübergegangen, von einem Don Paolo Orlandi, einem Genossen desselben Ordens, mit vielen lateinischen Versen gefeiert, und seine rechte Hand, mit der er jene Bücher schrieb, wird mit der des Don Sylvestro, der die Miniaturen dazu malte, in einem eigenen Reliquienschrein aufbewahrt. Ich betrachtete diese Zeichnungen oftmals mit Verwunderung, da sie in einer Zeit, in welcher jene Künste fast verloren gegangen, so schön und mit so viel Fleiß ausgeführt waren, denn diese Werke sind ungefähr 1350 geschaffen worden, wie in jenen Büchern zu ersehen ist."

„Es erinnern sich noch einige alte Leute, (so berichtete Vasari zu seiner Zeit) daß, als Leo X. nach Florenz kam, er jene Bücher genau anschauen wollte, er hatte dieselben nämlich von Lorenz von Medicis seinem Vater sehr rühmen gehört. Nachdem er sie nun angeschaut

und bewundert hatte, wie sie da alle auf den Pulten aufgeschlagen vor ihm lagen, sagte er: „Wenn sie nicht nach dem Ritus der Camaldulenser, sondern nach dem Römischen wären, so möchte er einige Stücke davon gegen Entschädigung für St. Peter in Rom begehren.“

Ein Theil dieser Bücher existirt gegenwärtig noch in der Laurenziana zu Florenz.

Die Miniaturmalerei verdient in der Kunstgeschichte bei weitem mehr Aufmerksamkeit als ihr bisher geschenkt worden. Wie ein Bächlein seine klaren Fluthen unter den über das Ufer sich beugenden Blumen fortrollt — so ist die Kunsttradition durch ein Paar Jahrhunderte unter dem Laubwerk der Ornamentik in den Chor- und Klosterbüchern fortgeflossen, und der Mittelpunkt des Initialen war immer die Blumenkrone des reichen Blätter- und Wurzelwerkes, welches sich rings um den Text gesponnen. Das kleine Bilderwerk mußte aber auch immer eine Exegese oder Erklärung des Textes sein und mit diesem Hand in Hand gehen. Die Ausschmückung der Psalterien und Meßbücher gehörte zum Cultus im weiteren Sinne; darum wurde diese Kunst auch mit allem Eifer und mit dem unsäglichsten Fleiße gepflegt. Diese Malerei galt als eine Tugendübung, sie wurde in der Zelle geübt, abwechselnd mit dem Chorgebet — während das Silentium der Zunge die Schweigsamkeit auferlegt — gab die Hand

mit Pinsel und Farben der Nachwelt die frommen Gedanken kund, die aus dem Herzen des fleißigen Klosterbruders aufsproßten. Wie die Miniatur in den Klöstern der Religion diente, so wurde sie in und außer denselben nach und nach zur Ausschmückung der alten classischen Werke verwendet.

Dante war über einen berühmten aber auch sehr aufgeblasenen und hoffärtigen Miniaturmaler seiner Zeit derartig erzürnt, daß er selbigen in sein Fegfeuer versetzte. (15. Gesang.) Es war Odirisi. Benvenuto d' Imola erzählt von ihm, daß er alle seine Mitkünstler verachtet habe. Erklärer Dantes meinen, daß der Dichter nicht ohne Sinn zur besseren Zeichnung der Lächerlichkeit des Hochmuthes einen Miniaturmaler gewählt habe — der es gewagt, in der großen Welt auf seine kleinen Bildchen stolz zu sein. Odirisi sieht den Dante und ruft ihn an. Der Dichter erwiedert: „O bist du nicht Odirisi, die Ehre Agobbios und auch die Ehre jener Kunst, die man in Paris Illuminiren heißt." „O Bruder, antwortet jener, mehr noch glänzen jene Blätter, die Franco Bolognesi gemalt, ganz ist nun sein die Ehre, die meine halb nur! So höflich wäre ich nicht gewesen, während meines Lebens, denn zu heiß war nach Auszeichnung meine Gier, in die mein Herz verfallen."

In neuerer Zeit haben sich zuerst über das unbebaute Feld der Geschichte der Miniaturmalerei der Flo-

rentiner Pini und die Brüder Milanesi hergemacht, ein Theil des 6. Bandes der neuen Ausgabe Vasaris bei Monier in Florenz führt den Titel: „Nuove indagini con documenti inediti per servire alla storia della Miniatura italiana.“ Von der Miniaturmalerei in Klöstern ist unseres Wissens noch keine eigene Schrift erschienen — mit Ausnahme einer Abhandlung Marquese's in 3 Capiteln — die aber nur die Miniaturisten seines Ordens nach den noch vorhandenen Aufschreibungen der Chroniken anführt. Der Kern der Thatsachen, insoweit diese auch für Deutschland interessant sind, soll hier folgen. In den Chroniken ist gewöhnlich Schreiber und Miniaturmaler gleichbedeutend — er wird zumeist bezeichnet mit „schöner Schreiber“ (pulcher scriptor oder bello scrittore).

In M. Novella wird ein Priester Frate Guido, Sohn eines gewissen Niccolo bei Santa Trinita in Florenz in der Chronik wegen seines Eifers im Predigtamte gerühmt und auch ein „schöner Maler und ganzer Mechanikus“ geheißen. Wahrscheinlich malte er auch auf Leinwand und Fresco, er ist übrigens der erste im Dominikanerorden, den die Chronik mit jenem Titel geziert. Er starb 1348 an der Pest. Das pulcher scriptor war übrigens ein Ehrentitel, der nicht verschleudert wurde, wie aus den Distanzen der Jahre zu ersehen, in denen man ihn vergab. Die Chronik von M. Novella nennt innerhalb des

14. Jahrhunderts die Priester: Fra Pietro Macci † 1301, Fra Caro Bellocci † 1316, Fra Tomaso † 1336, F. Matteo Marconaldi † 1348 et cet. jeden mit dem Titel „pulcher scriptor.“ —

Im Noviziat von M. Novella existiren noch aus jener Zeit Chorbücher, deren Glanz des Goldgrundes deren unverbleichte Farbenfrische und Schönheit der Zeichnung gerühmt und die deshalb angesehen werden.

Im selben Jahrhundert waren im Convent von S. Caterina in Pisa ausgezeichnet die Paters: F. Domenico Pollini und Allessandro della Spina. Von den schönen Chorbüchern dieses Conventes existiren noch 6 aber in sehr schlechtem Zustande im erzbischöflichen Seminar zu Pisa. Spina war eine Art Universalgenie — er durfte etwas nur anschauen, so konnte er es auch schon machen, es heißt: Fr. Alexander de Spina vir modestus et bonus quae vidit oculis facta scivit et facere. Occularia ab alio primo facta comunicare nolente, ipse fecit, et omnibus comunicavit corde hilari et volente. Cantare scribere, miniare et omnia scivit quae manus mechanice valent. (Chron. S. Cater. p. 16.)

Im 15. Jahrhunderte taucht in M. Novella ein Miniaturkünstler auf, dessen Werke noch heute im Noviziate dieses Conventes allgemein bewundert werden. Er war ein Künstler im höchsten Sinne. Sein Name Padre

Maestro Michele Sertini, Doctor der Florentiner Universität, er starb 1416. Außer ihm blühte in diesem Jahrhundert noch in M. Novella ein P. F. Biagio di Lorenzo, auch zugleich ausgezeichneter Redner † 1510 und ein Antonio di Rossi beide gute Miniaturisten.

Eine ausgezeichnete gerühmte Miniaturistin war Sta. Caterina de Vegri, geb. in Ferrara, anfangs des 15. Jahrhunderts. Sie gründete das Kloster Corpus Domini in Bologna, wo sie auch starb im Jahre 1462. In Ferrara und Bologna finden sich von ihr ausgezeichnet schöne Initialen in den Chorbüchern. Ein Diurnale von ihr existirt im Schatz der Domkirche von Ferrara. Besonders das Jesuskind malte sie mit einer großen Anmuth und der Inschrift: Ego Ihs sum flos vitae. Ihr Leichnam ist noch unverwesen im Kloster Corpus Domini, wo sie starb. So berichtet Baruffaldi Girolamo: Vite de Pittori e Scultori Ferraresi. Ferrara. Domenico Taddei 1846. 2. Vol. F. 2. Bd. p. 388.

Ebenso müssen die Leistungen der Klosterfrauen in Deutschland besonders gewürdigt werden, wenn auch nur wenig Namen dieser bescheidenen Künstlerinnen in der Zelle auf uns gekommen sind. Ueber die Bücher der gelehrten Nonne Roswitha in Gandersheim handelt, Breitkopf in seiner Geschichte der Schreibekunst. Helena, wegen ihr : Malerkunst und Gelehrsamkeit be-



rühmt, lebte in Gandersherm 980. Ein neues Testament von Kunigunda Schreiberin, Nonne des Klosters der h. Catharina, hat die Bibliothek in Nürnberg. Die herzogliche Bibliothek in Gotha besitzt ein Missale von der Nonne Katharina Eschenfeld aus dem Kloster Langendorf bei Naumburg. Von der griechischen Nonne Thekla existirt eine Abschrift der 70 Dollmetscher in dem British Museum zu London.

Monaco dell' Isole d'oro. Unter diesem Namen blühte ein gerühmter Miniaturmaler im 14. Jahrhundert. Er war zu Genua aus der Familie Cibo, 1346 geboren, schrieb in seiner Jugend einen Band Reime in der lingua Provenzale — und widmete dieselben der Gräfin Elisa von Avellino. Bald aber verließ er die Welt und trat ins Kloster auf der Insel Lerina, studierte Theologie und wurde zum Priester geweiht. Er wurde Bibliothekar und ihm ist die Erhaltung vieler wichtiger historischer Documente über die Familien der Provence und auch vieler Lieder der alten Troubadours, die er sammelte und copiren ließ, zu danken. Auch schrieb er Biographien der provenzalischen Dichter. Die Miniaturen malte er dazu selbst in seinen Erholungsstunden. Er schrieb auch ein historisches Werk über die Könige von Arragonien, mit sehr schönen von ihm gemalten Miniaturen. Seine ganze Zeit war in Arbeitsstunden eingetheilt; dadurch war es mög-

lich, daß er so vielseitig wirken konnte. Er starb im Jahre 1408. (Soprani I. Vol. 16—19.)

Soprani in Vol. I. p. 164 führt im Leben des 1557 in der Vorstadt von Genua Albaro gebornen Malers Bernando Castello († 1618) den Sohn desselben Bernardino als seinen Schüler und ausgezeichneten Miniaturmaler an. Er war ein Frater des Minoritenordens zu Genua und in seinem Orden auch wegen seiner Gelehrsamkeit und Tugend geehrt, wurde aber in jungen Jahren vom Tode dahingerafft.

Derselbe Soprani (I. Vol. 25) führt eine Dominikanerin Suor Tomasa Fiesca an. Sie war wegen ihrer Gemälde und ihrer kunstreichen Stickereien gerühmt, auch schrieb sie ein Buch über mystische Theologie. Geboren zu Genua 1448, gestorben zu Pisa im Kloster der Dominikanerinnen von St. Giacomo e Filippo 15 4 im 86. Jahre. D. Cattanea Marabotto spricht von ihr im 45. Kapitel des Lebens der h. Caterina da Genova.

In St. Marco gab es bis zu unserm Jahrhunderte herauf einen wahren Schatz der herrlichsten Miniaturen — die „Aufklärung" der französischen Revolution und die sogenannte Befreiung — wußte diesen Reichthum an Kunst einestheils zu verschleppen, größtentheils aber vandalisch zu zerstören.

Ein besonderer Förderer dieses Kunstzweiges in Italien war der selige Giovanni Dominici (schon früher von uns erwähnt), zuerst Dominikaner, in der Folge Cardinal. Bei seinen Bestrebungen den Orden zu reformiren, ging auch immer die Erweckung des Kunstgeistes nebenher.

Den Nonnen von Corpus Domini, einem von ihm in Venedig gestifteten Kloster, gab er in einer Reihe von Briefen verschiedene Anleitungen zur Miniaturmalerei. Biscioni hat sie in einer Sammlung von Briefen: Lettere di Santi e Beati fiorentini, Firenze 1736, herausgegeben.

Don Bartolomeo della Gatta, Abt von St. Clemente in Arezzo inmitten des 15. Jahrhunderts. Er war im Kloster degli Angeli in Florenz. Vasari weiht ihm eine Biographie. Seine herrlichen Miniaturen machten den Aretiner Mariotto Maldoli, Ordensgeneral der Camaldulenser, auf ihn aufmerksam, und dieser ernannte den Maler zum Abt von St. Clemente in Arezzo. Dankbar arbeitete nun Bartolomeo Vieles für Mariotto. Als 1468 die Pest in Arezzo herrschte, fing er an, von der Außenwelt ganz abgeschlossen, große Figuren zu malen und zwar zuerst ein Bild für die Bruderschaft des h. Rochus zu Arezzo. Der h. Rochus stellt das Volk von Arezzo unter den Schutz der heiligen Jungfrau. Im Hintergrunde sieht man das Haus

der Bruderschaft und einige Todtengräber, die eben von ihrer Arbeit zurückkehren. Er malte auch in der Sixtina, in dem Castell von Arezzo, im Dom daselbst (in der Sakristei findet sich noch ein h. Hieronymus), in der Abtei S. Fiore und an vielen andern Orten. Vasari führt viele Gemälde von ihm an — es ist schon fast Alles zu Grunde gegangen. Don Clemente besaß vielseitige Talente, er war auch Musiker und baute Orgeln mit eigener Hand, von Zinn. Für S. Domenico verfertigte er eine Orgel von Pappe*), die immer einen zarten und guten Klang behielt; eine andere für S. Clemente. Vasari spendet ihm folgenden Lobspruch: Don Bartolomeo, der seinen Orden wie ein redlicher Verwalter liebte und nicht wie ein Verschwender die heiligen Güter behandelte, ließ in seiner Abtei viel bauen, zierte sie mit allerlei Gemälden u. s. w. Er war ein Geistlicher von guten und unbescholtenen Sitten und hinterließ als Schüler in der Malerei den Aretiner Matteo Lappoli, einen vorzüglichen und geübten Maler, ebenso einen Servitenbruder zu Arezzo (sein Name ist nicht genannt) der zu St. Pietro in Arezzo 2 Kapellen, die Facade des Hauses Belechini u. s. w. malte. Andere Schüler waren Domenico Pecori und

*) Also datirt diese Erfindung nicht erst aus der neuesten Zeit, wie es die Berichte über die großen Pappenstilorgeln in der Londoner Exhibition von 1862 andeuteten.

Angelo di Loredino, von denen jeder eine Menge von Werken schuf. Der Abt wurde 83 Jahre alt und dürfte ungefähr 1491 gestorben sein, nachdem er der Miniaturmalerei einen neuen Aufschwung verliehen. Die Kirche Madonna delle Lacrime, zu welcher er ein Modell gemacht, ließ er unvollendet. Sie wurde von andern Meistern ausgebaut. Dieser Künstler, der es verdient, als Miniaturmaler, Baumeister, Maler und Musiker gerühmt zu werden, wurde in seinem Kloster ehrenvoll begraben, seine Arbeiten wurden in Arezzo sehr verehrt, auf seinem Grabstein standen die Worte:

> Pingebat docte Zeuxis; condebat et aedes
> Nicon, Pan capripes, fistula prima tua est.
> Non tamen ex vobis mecum certaverit ullus;
> Quae tres fecistis, unicus haec facio.
> Sinnreich malte einst Zeuxis, Nikon errichtete Bauten
> Pan mit dem Bocksfuße wars, welcher die Pfeife erfand.
> Keiner jedoch von euch hat mich übertroffen im Wettstreit,
> Was alle drei ihr gewirkt — hab' ich alleine vollbracht.

Grabschrift und Grab und auch die Abtei — nichts existirt mehr, die Abtei wurde abgetragen.

Einer der vorzüglichsten Miniaturmaler war auch Fra Benedetto, der ältere Bruder Angelico's. Er war ungefähr 1389 geboren und trat in den Orden 1407. Das Noviziat machte er wahrscheinlich in Cortona. Er lebte in intimer Freundschaft mit Fra Antonin, der ihn, nachdem die

Dominikaner S. Marco bekamen, dorthin berief. So oft Antonin zum Prior gewählt wurde, ernannte er sich den Fra Benedetto zum Suprior. Cosmus von Medizis wollte die Kirchen- und Chorbücher von S. Marco prächtig hergestellt wissen, er übertrug dieses der Leitung Fra Benedetto's, der die besten Schreiber hiefür aufzusuchen wußte. Cosmus verwendete hiefür 1500 Dukaten. Kurz darauf wählten ihn die Brüder von Fiesole zum Prior. Er starb, während er sich eben in Florenz aufhielt, im 3. Jahre seines Priorats 1448 an der Pest. Das Necrologium von S. Marco nennt ihn einen unbescholtenen Ordensmann, wahrhaft Benedictus (gesegnet) seinem Namen und seinem Wirken nach. (Hic re et nomine benedictus, moribus et vita integerrimus fuit, et sine querela in ordine conversatus.) Er war der ausgezeichnetste Schreiber und Miniaturmaler nicht nur seiner, sondern aller Zeiten. Als er von der Pest befallen wurde, sah er heiter (alacer) dem Tod entgegen und starb, nachdem er alle Sakramente ordentlich empfangen, im Herrn 1448 und wurde in der gemeinschaftlichen Gruft der Brüder beigesetzt (sepultus in comunibus fratrum sepulturis). Das Necrol. Fesul. nennt ihn demüthig und heilig. Von seiner Hand rühren die Miniaturen in zwanzig großen Chorbüchern her, 3 derselben waren bei seinem Tode noch nicht fertig, sie wurden von einem Miniaturisten vollendet, dessen Name nicht bekannt ist. Dieselben existiren noch in

S. Marco. Wahrscheinlich hat Benedetto bei einigen Fresken in S. Marco mitgeholfen — und zwar bei jenen, die sich eben als schwächere Arbeiten ausweisen. Die beiden Brüder schrieben nie ihre Namen oder Zeichen zu ihren Werken.

Don Giulio Clovio, mit dem Beinamen Macedo, ist geboren 1498 zu Grisone in der Diöcese Madruß in Slavonien. Er trat mit 18 Jahren in die Dienste der Cardinals Grimmani zu Rom, und verlegte sich volle 3 Jahre lang auf's Zeichnen mit dem bestem Erfolge. Er wurde Schüler des Giulio Romano und beschäftigte sich nach seinem Rath mit Miniaturmalen, dieser lehrte ihn auch, wie man Tinten und Farben mit Gummi und Tempera auftragen müsse. Er kam in die Dienste des Königs Ludwig von Ungarn, als dieser starb, kehrte er wieder nach Italien zurück, und es berief ihn der alte Cardinal Campeggio ein großer Kunstfreund in sein Haus. Da wurde 1527 Rom geplündert und barbarisch gehaust. Priester wurden erschlagen, Nonnen geschändet, es wurde geraubt und gebrannt. Clovio machte das Gelübde, wenn er mit heiler Haut diese Schrecken überlebe, in einen Orden zu treten. Er ging auch darnach, seinem Vorhaben getreu, nach Mantua und ließ sich zu S. Ruffino, einem Kloster der Skopetiner einkleiden. Er malte nun 3 Jahre lang Chorbücher und Miniaturen von bewundernswürdiger Schönheit. Die Vorgesetzten ließen

ihm freie Wahl unter ihren Ordenshäusern und beliebige Beschäftigung in seiner Kunst. Er hatte das Unglück, sich ein Bein zu brechen. Man gab ihn zu seiner Heilung ins Kloster Candiana bei Padua, wahrscheinlich um die berühmten Aerzte der dortigen Hochschule für ihn nahe zu haben. Vasari, der mitunter gerne klatscht, führt an: „vielleicht, wie dies meist der Fall ist, wurde er von den Patribus nicht minder schlecht behandelt, als von den Aerzten."

Es rief ihn jetzt Cardinal Grimmani zu sich und bewirkte die Erlaubniß, daß er aus dem Ordensverbande treten und bei ihm wohnen dürfe. Bottari nun versichert gegen Vasari, Don Giulio sei nicht aus Abneigung gegen diese Chorherren aus dem Ordensverbande getreten, sondern habe vielmehr immer eine große Anhänglichkeit an sie bewiesen und auch unter ihnen begraben sein wollen.

Als Grimani Legat in Perugia wurde, ging Clovio mit ihm dahin und schuf nun fleißig eine Menge Arbeiten für seinen neuen Beschützer, die ihm großen Ruhm erwarben. Vasari sagt: bei den Figuren hat es den Anschein, als ob ihnen nur Athem und Worte fehlten. So stellte er z. B. auf einem kleinen Bilde Maria mit dem Kinde in einem Kreise von Heiligen dar, vor Maria kniet Paul III. so treu nach der Natur gemalt, daß diese Miniaturgestalt zu leben scheint. Dieses Bild wurde als Rarität zu Carl V. nach Spanien geschickt, der sich sehr darüber verwunderte.

Vasari beschreibt nun die Miniatur zu einem Officium de Beata M. V., welches Clovio für den besagten Cardinal malte. Es war darin alles übertroffen, was man je an Zartheit und Klarheit der Ausführung in diesem Kunstfache zu sehen bekam. Es soll um der Merkwürdigkeit willen nur die nähere Beschreibung Eines dieser Initialen folgen: „Bei der Non sieht man die Anbetung der Könige, gegenüber Salomo, dem die Königin von Saba ihre Verehrung bezeugt. Beide von reichen mannigfachen Randverzierungen umgeben. Bei diesen stellte Giulio unten durch Figürlein, kleiner als Ameisen, das ganze Fest am Monte Testaccio (in Rom) dar, es kommt Einem wunderbar vor, wie so kleine Gegenstände mit der Spitze des Pinsels so vollkommen gezeichnet werden können, und es gehört zu den erstaunenswerthesten Dingen die eine Hand ausführen und ein sterbliches Auge wahrnehmen kann, man unterscheidet dabei alle Livreen von den Dienern des Cardinals Farnese." Neun Jahre arbeitete er an den Bildern dieses Buches — es läßt sich in diesem Kunstfache nichts Schöneres darstellen. Noch sind in Florenz Arbeiten von Giulio zu sehen; denn er hielt sich auch einige Zeit beim Herzog Cosimo auf, der von ihm Geschenke für den Kaiser und andere Fürsten anfertigen ließ. Nebenbei malte Clovio auch Fresken, denn Bottari berichtet, daß er, während er sich im Dienste des Cardinals Farnese

befand, dem Cecchin Salviati beim Ausmalen der Kapelle della Cancelleria geholfen habe. Er starb 1587 in Rom im achtzigsten Jahre und ist in der Kirche St. Pietro in Vincoli begraben. An der Tribune sieht man sein als Basrelief in Marmor gehauenes Portrait und eine Inschrift. Don Giulio war Vasari's Zeitgenosse; als Vasari seine Biografie schrieb, lebte Giulio noch und Vasari schloß den Bericht über ihn wie folgt:

„Don Giulio, der ein hohes Alter erreicht hat, macht jetzt keine Studien mehr, aber er sucht durch gute Werke und ein stilles von der Welt zurückgezogenes Leben das Heil seiner Seele zu fördern; obwohl er in jedem Sinne ein Greis ist, macht er sich doch immer eine Beschäftigung und wohnt im Frieden und gut verpflegt im Pallaste der Farnesen, wo er freundlich Jedem seine Malereien zeigt, der zu ihm kommt, um ihn kennen zu lernen, wie man die übrigen Merkwürdigkeiten Roms in Augenschein nimmt."

Der vorzüglichste Miniaturist des 16. Jahrhunderts, — als diese Kunst schon ihrem Untergang sich zuneigte und den Kupfer- und Holzstichen weichen mußte, war der Dominikaner Fra Eustachio, geb. in Florenz 1473. Er legte die Profeß ab für S. Marco 1496 in die Hände Savonarola's.

Er war ein vielseitig gebildeter Mann, — den Dante kannte er fast ganz auswendig; sein enormes Ge-

dächtniß behielt Alles. Er wurde 82 Jahre alt. Da er mit vielen Künstlern in seiner Jugend im Verkehre stand, auch bei den alten Ordensbrüdern sich um die Traditionen fleißig erkundigte, war er ein lebendiges Lexikon über Kunst und Künstler in Florenz. Vasari verkehrte mit dem Greise sehr häufig, und eine Masse von Daten, Anekdoten und Einzelnheiten aus dem Leben der Florentinerkünstler, die in Vasari vorkommen, sind dem Gedächtniß des Fra Eustachio zu danken. P. Timoteo Bottonio, der ihn noch kannte, erzählt von ihm, daß er in seinen alten Tagen, stets auf einem Stock gestützt, im Kloster herumspazierte und daß er eine große Furcht vor dem Tode besaß, als der Tod aber herankam, starb er sanft und ergeben, wie Bottonio auch berichtet, der als Augenzeuge dabei gewesen. Er starb 1555 in S. Marco. Von ihm existiren (als sichere Arbeit) ein Psalterium in S. Marco und zwei Chorbücher in dem großen und herrlichen, wegen seiner guten Luft berühmten Kloster außer Viterbo: Santa Maria della Quercia.

Die Zeichnungen sind sehr originell und prächtig durchgeführt, besonders hat er in der Schönheit und Mannigfaltigkeit der Ornamentik alle andern überflügelt. Marquese beschreibt einige seiner Miniaturen; wir wollen hier nur Eine anführen, um über seine Art aufzufassen und zu componiren einigen Aufschluß zu geben. Den Psalm

Dixit insipiens in corde suo, et cet (Der Thor sagt in seinem Herzen: Es giebt keinen Gott) illustrirte er mit einem prächtig gezeichneten, reich gekleideten und in Trunkenheit glänzenden Jüngling — ganz im Uebermuth des wuchernden Naturlebens. Auf der linken Hand sitzt ihm ein Falke, die Rechte hält er halb drohend, halb mit Verachtung zum Himmel empor. Ganz das Abbild eines liederlichen Gottesleugners. — Die Bilder haben sich durch ihren Reichthum an Farbe und durch die gute Benützung von Gold und Purpurgrund, wie durch die überaus nette correkte Zeichnung den Ruf der Klassicität in diesem Fache erworben. Ein Fra Pietro da Tramoggiano (nach seinem Geburtsort am Fuße der Appeninnen) muß noch erwähnt werden. Er war sechsmal Prior im Dominikanerkloster Santa Maria del Sasso bei Bibbiena — sein Geburtsjahr ist nicht bekannt, er starb 1596. Fineschi (Compendio storico Critico et cet. Firenze 1792) stellt den Werth der für M. dell Sasso gemalten Chorbücher auf 1500 Skudi. Leider sind diese Bilder durch nachlässige Aufsicht und gewinnsüchtige Küster zumeist herausgeschnitten und verschleppt worden, so daß über den Charakter derselben nichts mehr berichtet werden kann. — Hier führten wir nur eine kleine Serie von ausgezeichneten und aufgezeichneten Miniaturisten an. Hunderte sind auch dem Namen nach verschollen und ihre Werke zu Grunde gegangen.

Dasselbe mag von den Pflegern dieser Kunst in England gelten. Wir wollen über das Wirken der Miniaturisten in jenem Lande eine Uebersicht geben, und jene Persönlichkeiten und Genossenschaften hervorheben, die sich hierin besonders ausgezeichnet haben.

Der h. Dunstan, Benediktiner und Abt zu Glastonbury, war ausgezeichnet im Schreiben, Malen, Glockengießen und der Anfertigung kirchlicher Gefäße, Orgeln und Geräthschaften. Nachdem er in der Folge kurz hintereinander Bischof von Worchester, London und Canterbury wurde, ließ er es sich überall angelegen sein, Kunstschulen zu errichten. In der Bodleian-Bibliothek*) zu Oxford ist noch eine Handschrift von Dunstan aufbewahrt mit einem Bild des Heilandes, zu dessen Füßen Dunstan kniet. Ueber dem Heiland sind die Worte zu lesen: Pictura et scriptura hujus pagine subtus visa est de propria manu Sci Dunstani. Nicht minder berühmte Miniaturisten waren Cadfried und Ethelwod, Bischöfe von Durham, um 978 der Mönch Aelffin, der Benediktiner von Canterbury Cadwin, der Geistliche Ervene zu Worchester, der als erster Miniaturist des 10 Jahrhunderts galt. Die Bibliotheken in Oxford und Cambridge haben noch herrliche

---

*) Ueber diese Bibliothek in: „Unter Lebendigen und Todten, Spaziergänge in Deutschland, Frankreich, England und der Schweiz“ von S. Brunner, 2. Auflage, Wien 1863 Seite 571—573.

Zeugnisse aus der Blüthenzeit dieser Kunst in England aufbewahrt. Im 11. Jahrhundert war Bischof Herrman von Salisbury in dieser Kunst berühmt. Mit ihm zugleich der Benediktinerabt Henry von Hyde bei Winchester. Er schrieb und malte selbst Chorbücher und lateinische Classiker. Wie viel in England gerade den Benediktinern in Förderung dieser Kunst zu danken ist, das kann man aus einem Manuskripte über das Generalkapitel der Benediktiner in der Provinz Canterbury (1277) ersehen. (Manusc. Br. p. 272 Twyne Archio. Oxon.) wo der Auftrag gegeben worden, daß die Aebte ihre Untergebenen zum Schreiben und Malen anhalten sollen: „Abbates monachos suos claustrales loco operis manualis secundum suam habilitatem ceteris occupationibus deputent in studendo, libros scribendo, corrigendo, illuminando, ligando."

Ueber die Spuren von Fresken, welche sich im Chore der Kathedrale von Salisbury finden, sagt Fiorillo Band 5, Seite 81: „Sie waren unstreitig wie alle Malereien Werke der Mönche, denen es zu einem großen Ruhme gereichte, wenn sie den Pinsel zu führen wußten. Als daher noch im 13. Jahrhundert die Prioren des Benediktiner-Klosters des heiligen Svithin zu Winchester einen Mönch aus ihrer Mitte zur vakanten Stelle eines Abtes von Hyde vorschlugen, so bemerkten sie, daß er

mit vielen anderen Kenntnissen auch die Kunst der Malerei verbinde. Die lateinische Anempfehlung lautet: (Wartons history of English poetry T. I. p. 446: „Est enim confrater ill e noster in głosanda pagina sacra bene calens, in scriptura peritus in capitalibus litteris pingendis bonus artifex, in regula S. Benedicti instructissimus, psallendi doctissimus etc.“ Wie in England so wurden diese Künste auch in den Klöstern Irlands gepflegt. Auch da sind die Benediktiner zuerst als Künstler vorangegangen.

In welcher Großartigkeit die Miniaturmalerei, die Erzgießerei und Ciselirkunst in dem katholischen England geblüht, davon konnte man sich 1862 im Kensington-Museum einen Begriff machen, wohin Gegenstände dieser Art von Privaten aus ganz England gesendet wurden. Da gab es massenhaft — Kelche, Ciborien, Kirchengefäße aller Art, alte, gestickte Caseln u. s. w. das Meiste von einer entzückend schönen Arbeit im reinsten einfachen oder reichgeschmückten gothischen Styl; zumeist Gegenstände, welche der Zerstörungswuth — die wie ein Fieber Großbritannien in 16. Jahrhundert durchbebte — entgangen waren.

In Spanien blühte die Miniaturmalerei in den Klöstern schon im 10. Jahrhundert. Noch existirt in der königlichen Bibliothek zu Madrid ein prächtig gemalter Codex unter dem Namen: El Vigilano, der, wie es am Ende desselben zu sehen, am 25. Mai 979 von einem

Mönch des Klosters S. Martin zu Albelda vollendet wurde. Er enthält Conciliarbeschlüsse. Unter den Bildern finden sich die Porträts der Könige Sancho el Craso, Ramiro de Navarra, der Königin Urraca und des Vigilano selbst. Ohne Zweifel war auch Pedro de Pamplona, von dem die schöne Bibel (aus dem 13. Jahrhundert) in Sevilla (Biblioth. de la Santa Iglesia di Sevilla) herrührt, ein Mönch. Sie schließt am letzten Blatte mit folgenden Zeilen:

Hic liber expletus est: sit per saecula laetus
Scriptor. Grata dies sit sibi, sitque quies.
Scriptor laudatur scripto. Petrusque vocatur
Pampilonensis. Ei laus sit. Honorque Dei.

Geschrieben ist dies Buch: In Ewigkeit erfreue
Der Schreiber sich. Er lebe schöne Friedenstage.
Den Schreiber lobt die Schrift. Er heißet Petrus
Von Pampelona, Lob sei ihm und Gott die Ehre.

Die Domkirche von Toledo besaß noch Anfangs dieses Jahrhunderts einen Schatz von 700 Handschrifden mit Miniaturen.

Fiorillo (IV. Bd.) führt unter den Geistlichen, die später in Miniaturen ausgezeichnet waren, auch an: Fray Diego del Salto, dann Fray Andreas de Leon, Schüler des Fray Cristobal de Truxillo, dessen Arbeiten den Meisterstücken des Don Julio Clovio gleichkommen. Ein renommirter Schüler von ihm war: Fray Julian de la Fuente del Say. Von Fray Martino de Palencia, einem

Benediktiner existiren im Escurial vorzügliche für Philipp II. verfertigte Handschriften, wie auch eine mit trefflichen Miniaturen geschmückt im Kloster zu Suso mit der Jahreszahl 1582. Vor dem Schlusse dieses Absatzes wollen wir noch 8 foliogroße Miniaturen in einem Foliobande erwähnen, die wir in der Münchener Bibliothek gefunden. Der Bibliothektitel des Buches lautet: „Pericopae Evangeliorum XI. Saec. aus Niedermünster in Regensburg.“

Unter diesen 8 wahrhaft wundervollen Bildern ist besonders ein Cruzifix auf Goldgrund mit einer Ornamentik, wie wir eine so schöne unter tausenden von Miniaturen nicht gesehen haben. An Vollendung der Figuren hat die Florentinerschule zur Zeit Fiesole's das höchste geleistet; die Ornamentik dieses Codex aber dürfte kaum übertroffen worden sein. Wie die Miniaturmalerei in der katholischen Zeit Englands in ihrer Blüthe stand, davon geben, wie schon bemerkt, die Chorbücher in den Büchersammlungen zu Oxford (besonders in der Bodleianbibliothek) wie im Kensington Museum (Brompton) und im British Museum geeigneten Aufschluß.

X.

Maler nach Angelico Fiesole.

Fra Bartolommeo Corradini aus Urbino. Geburtsjahr unbekannt, gestorben 1478. Die Nachrichten über sein

Leben sind sehr spärlich. Er war Dominikaner und Pfarrer (pievano) in Castello di Cavalino. Vermuthlich seines guten Aussehens und seiner Heiterkeit wegen wurde er Fra Carnovale genannt. In einer Urkunde — Contrakt wegen eines Bildes für die Corpus Christi-Bruderschaft in Urbino wird er Arciprete genannt und ebendaselbst als Bezahlung für ein Bild 40 Ducaten in Gold ausgemacht — ein Preis für die damalige Zeit, der genugsam andeutet, daß er für einen ausgezeichneten Maler gehalten wurde. Eine Herzogin Battista Sforza mit ihrem Kinde auf dem Kniee, darneben ihr Gemahl, Herzog Friedrich — existirt in der Brera zu Mailand. Die Köpfe dieser Bilder sind außerordentlich schön — sie können sich mit den schönsten von Pietro Perugino messen. Vasari berichtet, daß Bramante in seiner Jugend die Bilder Fra Bartolomeo's studirt habe, besonders das schöne Altarbild zu Santa Maria della Bella in Urbino. Es befindet sich jetzt in der Brera zu Mailand und ist in der I. R. Pinacoteca di Milano gestochen. Er malte gewöhnlich Altarbilder.

Erwähnt wird er auch in der Biographie von Rafael's Vater Giovanni Santi, der Maler und Dichter war (Urbino bei Guerrini 1822). Rosini in seiner Storia della pittura italiana giebt einen Kupferstich (Tavol. 93) von einem schönen Votivbild Bartolomeo's. Vasari spricht von diesem Maler in seinem Leben Bramante's. Lanzi sagt: „Seine

Bilder sind voll lebendiger Figuren mit schönem Bauwerk und schöner Farbe, edler und leichter Haltung der Köpfe. Die Engel sind anmuthig und lieblich, wie nur Figuren jener Zeit sein können."

Fra Girolamo Monsignori. In Verona lebte ein wohlhabender Mann. Er hatte 3 Söhne mit Namen Girolamo, Cherubino und Francesco, diese ließ er gut erziehen und wollte sie zu Malern ausbilden. Er selber war ein großer Freund der Kunst. Girolamo wurde in der Folge Dominikaner, Cherubino Minorit, Francesco blieb Laie. Vasari rühmt ihm ein Lob nach, welches seinem sittlichen Charakter Ehre macht, und das zu hören, ehrenhaften Künstlern nur willkommen sein kann. Er sagt von ihm: „Francesco führte einen heiligen Wandel, war ein Feind des Müssigganges, er wollte um keinen Preis lascive Bilder malen, selbst nicht im Auftrag des Marchese (Francesco II. Gonzaga) und wie er, so waren auch seine Brüder."

Ein schönes lobwürdiges Künstlerbild in einer sehr verrotteten Zeit. Noch heut zu Tage sind im Palazzo Te und in anderen Pallästen von Mantua Fresken zu sehen, in denen in der Blüthe der Renaissance gegen Sitte und Anstand unter dem Deckmantel der Mythologie förmlich Sturm gelaufen wird. Giulio Romano hat in dieser liederlichen Götterwirthschaft besonders Erkleckliches geleistet. In der Jugendzeit dieser drei Monsignori wurde eben

der Paduaner Andrea Mantegna nach Mantua berufen, er hatte kurz vorher eine Tochter Bellini's in Venedig geheiratet. Er legte hier den Grund zur lombardischen Schule, die bald in Leonardo da Vinci ihren Höhepunkt erreichen sollte. Alberto Monsignori gab seinen Söhnen diese Celebrität als Meister, indem er sie in das benachbarte Mantua schickte, wo sich Mantegna ansiedelte, um da seine Tage zu beschließen.

Ueber den Meister Mantegna möge hier folgende Episode eingeschaltet werden. (Aus dem Venediger- und Lombardenland. 2. Auflage S. 474) „Hier (in S. Andrea zu Mantua) ist die Grabesruhe eines Meisters, hier wurde Mantegna eingesenkt, und sein Kopf ragt in natürlicher Größe als Büste in einem charakteristischen Broncerelief in Gesichtshöhe aus der linken Seitenwand beim Eintritte heraus, der Erzguß von Sperandio 1516.

Mantegna starb 1506. Erst 55 Jahre nach seinem Tode setzte ihm sein Enkel folgendes Epitaphium. „Ossa Andreae, Mantiniae, Famosissimi, Pictoris, Cum duobus filiis In hoc, sepulcro, Per Andream Mantineam, Nepotem ex filio constructo MDLX.“ Eine Art Grabschrift von Mantegna selbst ist hier sein schönes Bild: Die Madonna mit dem Kinde, die h. Elisabeth, Johannes der Täufer, Joseph und Johannes. Da liegt es unten das gebrochene Menschengebilde und wartet auf seine Restau-

ration — bis der Wiederhersteller der Menschheit erscheint am jüngsten Tage — dann magst du deinen lieben Kunstgenossen Albrecht Dürer begrüßen, denn gerade an jenem Tage, an welchem er dich hier in Mantua besuchen und kennen lernen wollte, an dem bist du in deine letzte Wohnung eingezogen. So erzählt es wenigstens Rosetti in seiner Descrizione delle pitture, sculture ed architteture di Padova. Dürer, sagt er, sei eigens nach Mantua gereist, wo sich zu der Zeit Mantegna bei Hofe aufhielt, um den von ihm hochgeehrten Kunstgenossen kennen zu lernen. Als Dürer in Mantua angekommen, um Mantegna's Wohnung fragt — wies man ihn auf einen Leichenzug hin, der eben vorüberging. Er konnte den Lorbeer der Anerkennung nur noch auf den Sarg seines Kunstbruders legen.

Wir kommen zu unsern 3 Brüdern zurück. Cherubino verlegte sich auf die Miniatur. Wann Girolamo in den Predigerorden trat, ist nicht bekannt. Sein Ideal war Angelico. Aus ansehnlicher Familie abstammend und mit der nöthigen Bildung zum Priesterstande versehen, wollte er doch aus Demuth Laienbruder bleiben. Vasari giebt von ihm eine kleine Charakteristik. Fra Girolamo war eine sehr einfache Natur, er lebte fern von dem Treiben der Welt. Um in Ruhe der Kunst pflegen zu können, zog er sich in ein Landhaus zurück, welches dem Orden gehörte.

Das Geld, welches er für seine Bilder bekam, und dessen er auf Farben und für seinen Lebensunterhalt benöthigte, pflegte er in einer offenen Schachtel, die an einem Strick am Plafond des Zimmers hing, aufzubewahren — so daß jeder, der bei ihm war, hineinlangen und sich etwas davon hätte herausnehmen können. Da er keine Bedienung hatte und sich die Speisen selbst bereiten mußte, — wurde ihm dieses Geschäft so überaus lästig und langweilig und nahm ihm so viel Zeit von seiner Arbeit weg, daß er sich jeden Montag einen Kessel mit Bohnen gleich für den Bedarf der ganzen Woche zubereitete. Als die Pest nach Mantua kam — blieb er nicht auf seiner Villa, sondern zog, um die Kranken zu pflegen, nach Mantua.

Noch in seinem vorgerückten Alter ging er nach Mailand, und begeisterte sich für Leonardo da Vinci. Von Girolamo stammt aus der Zeit Leonardo's die beste Copie des weltberühmten Coenaculums im Kloster Madonna delle Grazie in Mailand — welche er für die Benediktiner in Mantua anfertigte; leider ist sie abhanden gekommen; Lanzi nennt diese Copie ein Wunder von Kunst, ebenso spendet Vasari derselben das größte Lob. Im Anfange dieses Jahrhunderts, als die Franzosen Italien b e f r e i t e n, und die Mönche fortjagten, befreiten sie auch Mantua von diesem Bilde — es wurde an einen Franzosen

um 13 Louisdor verkauft — und Niemand weiß, wohin es verschwunden. Marquese sagt von Girolamo: gehörte er auch nicht unter die ersten Größen der Venediger- und Lombardenschule, so ist er doch einer der größten Schüler Mantegna's und Leonardo da Vinci's. Nachdem er mehrere kranke Mitbrüder gepflegt, wurde auch er ergriffen und von der Seuche hingerafft (in seinem 60. Lebensjahre). Er starb, von allen betrauert, die ihn gekannt — wegen der Einfalt und Liebenswürdigkeit seines Wesens. Im Dominikanerkloster zu Mantua malte er verschiedene Fresken im Mantegnastyle Seine Fresken in S. Anastasia in Verona sind leider größtentheils zerstört worden. Auch die Republik Genua und das ligurische Gebiet lieferte aus den Klöstern sein Contingent. Da gab es anfangs des 16. Jahrhunderts einen vielgenannten Fra Stefano da Milano — aus welchem Orden er war, ist unbekannt. Der Dominikanerorden, in den sonstigen Ländern Italiens so reich an Künstlern, hat in Genua nur den Ordenspriester Domenico Emanuele Maccari aufzuweisen. Er lebte im Convente S. Maria della Misericordia zu Taggia und das einzige, sicher von ihm herrührende Bild ist in der Kapelle des h. Petrus Martyr daselbst aus dem Jahre 1522. Von seinen weitern Lebenszuständen und Leistungen ist nichts bekannt.

XI.

Zur Glasmalerei.

In Italien kommt diese schon im 8. Jahrhundert unter Leo III. vor, wie Muratori nachweist. Im 14. und 15. Jahrhundert wurde diese Kunst vorzüglich von den Jesuaten (Jesuati) gepflegt, sie arbeiteten hierin an den Domen von Florenz, Arezzo und Pisa. Noch existiren Rechnungen, welche diesen Ordensbrüdern vom Convent St. Marco für Glasmalereien im Noviziat daselbst ausgezahlt wurden. Waren die alten italienischen Glasmalereien, was die Zeichnung anbelangt — im Durchschnitt — je nach dem Verhältniß der Kunstperiode, in denen sie geschaffen wurden — meisterhaft — so hat hingegen das Glas nicht jene wundervolle Helle, wie bei den Glasmalereien in Flandern, Frankreich und Deutschland. Wenig aber helle Farben, die eigentliche Zeichnung: Bleikonturen, welche die Figuren herausheben; die Glasstücke mit eigenthümlicher Kunst gefärbt — das stellt besonders jene Schule voran, die bei den Flamändern blühte, und von welcher zu Wienerneustadt in der Burgkirche noch drei hohe Fenster hinter dem Hochaltar existiren (aus dem 15. Jahrhundert), die sicher zum Schönsten gehören, was diese Kunst hervorgebracht.

In Frankreich dürfte die Glasmalerei gerade zuerst durch die Bestrebungen des Klosterklerus eingeführt worden sein. Heute noch sehen wir in den uralten Kirchen Frankreichs diese wundervollen, vom Sonnenstrahl belebten Bilder, welche lieblich anzuschauen sind, wenn man die Augen zu ihnen erhebt, und die zugleich einen buntgewirkten Teppich voll glühender Blumen auf den Marmorboden werfen, und die Pfeiler mit herrlich gewirkten Tapeten zu umkleiden scheinen.

Jahrhunderte lang waren in St. Denis diese bunt gefärbten Lichtteppiche über die Gräber der Könige von Frankreich gebreitet, bis die Wuth der Revolution ihr Gebein in alle Winde gestreut. Gerade aber hier in St. Denis war der schönste Blumengarten dieser herrlichen Kunst. Suggerius, Abt von St. Denis, von dem später noch unter den Architekten die Sprache sein wird, erzählt selbst in einer Handschrift über die Disciplin in seinem Kloster: (Antiquités et Recherches de l'Abbaye de Saint Denis par D. Doublet. Paris 1625 p. 243—285) daß er sich nicht nur bemüht, Fenster und Glasflüsse aus sehr kostbaren Substanzen mit den Farben der Saphire, Amethiste und anderer leuchtender Edelsteine anfertigen zu lassen, sondern auch, daß er aus den entferntesten Gegenden Meister herbeigerufen, um diese Kunst in sein Kloster zu verpflanzen.

Wie die Biblia pauperum die Armen, welche nicht lesen konnten, durch die bildlichen Darstellungen der Heilsgeschichte unterrichten sollte, so wurden auch die Glasmalereien zu demselben Zwecke verwendet. Es erzählt Rio in seiner Poesie Chrétienne, cap. 1, daß ein Pfarrer zu St Nicier in Troyes in drei Glasfenstern die Hauptstücke der Glaubenslehre zur beständigen Unterweisung des Volkes anfertigen ließ.

In Italien hat die Glasmalerei im 15. Jahrhundert ihre Höhe erreicht; — freilich leider um von dort aus auch ihrem Verfall entgegen zu gehen.

In der Chronik des Klosters der h. Katharina von Pisa erscheint ein Fra Domenico Pollini aus Cagliari, der wegen seiner Glasmalerei gerühmt wird, er scheint Priester gewesen zu sein und starb 1340. In derselben Zeit blühte als Meister in dieser Kunst ebenfalls ein Dominikaner Fra Michele von Pisa. Er machte das große Fenster in St. Domenico zu Pistoja und andere ähnliche Arbeiten, die allgemein bewundert wurden, aber leider den Weg des Glases gegangen sind. Marquese führt unter den Nekrologien seines Ordens in Toskana einen Fra Andrea aus Polen an, der in S. Caterina di Pisa, einen Fra Giacomo di Andrea, der in Maria Novella, einen Fra Bernardino di Stefano, der ebenfalls in Florenz ausgezeichnet war, der letzte scheint eine Schule

um sich gebildet zu haben, er wird genannt: Magister fenestrarum vitrearum optimus. Ihm werden Fenster in S. Fiore zugeschrieben. Er starb 1450 in Florenz.

In Siena wetteiferten die Orden in der Kunst der Glasmalerei. Ueber die Menge von Arbeiten, welche die Jesuaten und Humiliaten geschaffen, haben wir keine Notizen finden können, ihre große Thätigkeit in diesem Kunstzweige wird nur als etwas allgemein Bekanntes vorausgesetzt.

Besonderen Ruf in Siena erwarb sich der Dominikaner Fra Ambrogio di Bindo, dessen viele Arbeiten im Anfange des 15. Jahrhunderts am Dom zu Siena und in verschiedenen anderen Kirchen Marquese verzeichnet. Die Hochmögenden in Siena von der künstlerischen und praktischen Tüchtigkeit des Mannes überzeugt, machten ihn 1414 zum Zahlmeister des Communalpallastes und von 1404 bis 1415 war er von der Stadt angestellter Custos und Regulator der öffentlichen Uhr, welcher er auch ein Schlagwerk beifügte. Sonach muß er auch Mechaniker gewesen sein. Man muß bedenken, was die Stadtuhr in jenen Zeiten für eine Rolle spielte, um das Amt eines custode e regulatore del pubblico orologio würdigen zu können. Noch heutigen Tages findet man in den Städ-

ten Mittelitaliens diese uralten massiven Stadtuhrthürme mit kolossalen Zifferblättern und dem einsam hinschleichenden Stundenzeiger. Den Saal Balestre im Communalpallast zierte er in seinen letzten Lebensjahren mit prächtigen Glasmalereien. Er erscheint aber da in der Urkunde als Camaldulenser, woraus zu vermuthen, daß er in der Folge in den Orden des h. Romualdus eingetreten sei.

Nach den Domurkunden von Siena arbeiteten an der dortigen Glasmalerei noch die Dominikaner Giacomo Turchi, Giacomo di Paolo und Raffaele Pellegrini.

Ein Glasmaler, dessen Name seiner Zeit in ganz Italien gefeiert wurde, war der Dominikaner Frate Bartolomeo di Pietro aus Perugia. Sein Geburtsjahr ist nicht auszumitteln, 1413 ist er als Suprior in San Domenico zu Perugia verzeichnet.

Das Werk, auf welches sich noch gegenwärtig sein Ruhm begründet, ist das wunderschön gemalte Fenster in S. Domenico zu Perugia, welchem seiner Größe, seiner herrlichen Zeichnung und der Lebendigkeit seiner Farben nach nur das von Fra Guglielmo di Marcillat in Arezzo gleichgestellt werden kann.

Es ist 95 Palmen hoch, 34½ Palmen breit. In der Mitte scheidet es ein baumartiger Pfeiler aus Tufstein, der oben in sich verschlingende Aeste auslauft, welche die

Fensterrose bilden. In deren Mitte thront Gott Vater mit der Weltkugel — dieselbe segnend. In 4. Stockwerken stehen viele Heilige in Lebensgröße, jeder unter einem zierlichen gothischen Baldachin. Die Basis bilden Scenen aus dem Leben Heiliger mit kleinen Figuren. Ganz unten in Versal-Buchstaben eine lateinische Inschrift, die besagt: „Zur Ehre Gottes und der heiligsten Jungfrau Maria, des heiligen Jakobus Apostel und des heiligen Dominikus, wie des ganzen himmlischen Hofes hat Bartholomeus Petri aus Perugia dieses segensreichen Ordens der Prediger mindester Bruder zum ewigen Andenken dieses Glasfenster mit göttlicher Hilfe zu Ende gebracht, im Jahre der Menschwerdung 1411 im Monate August." — Andere Werke sind von diesem großen Meister nicht mehr vorhanden. In neuerer Zeit haben ihm einige italienische Kritiker auch dieses abstreiten wollen Marquese hat jeden Zweifel darüber durch eine Menge von übereinstimmenden Auszügen aus Chroniken unmöglich gemacht.

Die Chronik des Convents von Perugia sagt von Pietro: „der das wunderbare Glasfenster unserer Kirche verfertigt hat" (fol. 60) und „er war ein genialer Mann, malte das große Fenster unserer Kirche" u. s. w. (fol. 62)

Auch die Benediktiner pflegten diese Kunst. Don Francesco di Barone Brunacci, ein Benediktiner aus Perugia malte mehrere Fenster im Dom von Orvieto — er dürfte

ein Schüler des Fra Bartolomeo de Pietro gewesen sein.

Wir kommen zum Schluß auf den seligen Jakob von Ulm (Beato Giacomo d' Ulma), einen Deutschen, der sich in Italien den Ruhm eines Künstlers erworben, der in Bologna eine ganze Schule für Glasmalerei gegründet — und durch ein gottergebenes Leben in der katholischen Kirche die Ehre des Altars verdient hat. Er war Laien-Bruder im Convent S. Domenico zu Bologna.

Der selige Jakob wurde 1407 in der freien Reichsstadt Ulm geboren, sein Vater war Kaufmann daselbst. In der Jugend neigte er sich zu mechanischen Arbeiten hin, für welche er immer ein besonderes Talent besaß, auch beschäftigte er sich mit Glasmalerei. Es erwachte in ihm das Verlangen als Pilger nach Rom zu gehen, und am Grabe der heiligen Apostel sein Gebet zu verrichten. Von da ging er nach Neapel, ließ sich in das Heer des Königs Alphons von Arragonien einreihen und machte jene merkwürdige Schlacht mit, bei welcher der König der genuesischen Macht unterlag und Thron und Freiheit verlor. Nach vier Jahren wurde ihm das Soldatenleben lästig — er verdingte sich an einen Kaufmann in Capua. Im Jahre 1441 trieb ihn das Verlangen sein Vaterland zu sehen nach Florenz. Auf seiner Fahrt kam er nach Bologna, betete dort am Grabe des heiligen Dominikus, und faßte

den Entschluß, um das himmlische Vaterland von nun an sich mehr zu kümmern als um das irdische. Er bat deßhalb im Convent zu Bologna um die Aufnahme als Laienbruder in den Prediger-Orden.

In seinem 34. Jahre wurde er daselbst eingekleidet. 50 Jahre lang führte er nun im Orden ein musterhaftes Leben und starb am 11. Oktober 1491 in seinem 84. Lebensjahre. Als Pilger, Krieger, Künstler blieb er Gott getreu, als Ordensmann galt er als Spiegel jeder Tugend. Im Jahre 1825 wurde er von Leo XII. den Seligen beigezählt, und die Feier auf den 12. Oktober verlegt. — Nichts war ihm lieber als im Kloster die Kranken zu bedienen, heißt es in der Lectio V. des Dominikaner-Breviers. Kaum war er im Kloster aufgenommen, als er sich auf die durch 8 Jahre ununterbrochene Glasmalerei mit neu erwachter Liebe verlegte.

Wegen der Gebrechlichkeit des Substrates ist die Glasmalerei eine der undankbarsten Künste. Marquese führt aus Chroniken und Kontrakten eine Menge Arbeiten von Jacopo an. Dieselben wurden von seinen Zeitgenossen über Alles gerühmt, und jetzt werden nur noch in der großen St. Petroniuskirche zu Bologna einige Fenster gezeigt — die von ihm herrühren sollen. Im Färben des Glases werden dem Jacopo die bedeutendsten Fortschritte zugeschrieben. Emile Thiebaud sagt: er habe das Färben durch Rauch, dann das

Gelbfärben durch Silberoxid erfunden. Das letztere wird in fast allen Geschichten der Glasmalerei erzählt. Es fiel dem Jacopo beim Glasschmelzen ein silberner Knopf auf den Kalk am Boden des Schmelztigels — er schmolz zur Hälfte und färbte das Glas gelb. (Bourassé: Archæologia christiana c. XIX. p. 260.)

Die Schüler Jacopo's, die ihm nicht nur in der Kunst, sondern auch im erbaulichen Wandel getreulich nachstrebten, waren die Brüder Ambrogino und Anastasio. Ersterer starb 1517, der letztere 1529. Ambrogino war der erste Biograph seines Meisters Jacopo. Die Biographie ist mit rührender Einfalt und Liebe abgefaßt. — Beide wurden in ihrer Kunst gerühmt — mit Sicherheit aber läßt sich von den aus jener Zeit noch übriggebliebenen Resten der Glasmalerei in Bologna ihnen nichts mehr zuschreiben.

Einen ausgezeichneten Glasmaler haben wir noch an Fra Guglielmo di Marcillat (einen Dominikaner), geboren aus der Diöcese Verdün in Frankreich 1475, später Prior in San Tibaldo im Toskanischen. Arbeiten von ihm waren in Rom, Cortona, Arezzo und Perugia — sie wurden von jenem Geschick der Gebrechlichkeit des Glases ereilt, welches die meisten dieser Werke zerstörte. Nur in einer Kapelle der Kirche Maria del Popolo zu Rom finden sich von ihm noch 2 Bilder und andere zwei sind im Besitz der Familie Corazzi in Cortona. Seine Zeichnung ist her-

vorragend schön. In Arezzo arbeitete er sehr viel; und wurde hoch in Ehren gehalten, er beschloß auch dort sein Domicil aufzuschlagen. In seiner letzten Zeit machte er Fresken im Gewölbe des Domes daselbst; er sagte er wolle etwas schaffen das längere Dauer hat, als die Glasmalereien. Die Fresken sind noch zu sehen, und verdienen wegen ihrer Composition und der Reinheit der Zeichnung alles Lob. In der Franziskaner-Kirche zu Arezzo existirt von ihm ein sehr schönes Rundfenster. In dem letzten Dezennium seines Lebens malte er noch verschiedene Bilder. Er starb versehen mit den heiligen Sakramenten zu Arezzo 1537 im 62 Jahre. Seine Krankheit hatte er sich an einem feuchten Orte wo er zu malen pflegte, zugezogen. Eine besondere Verehrung bezeugte er den Camaldulensern auf den Höhen des Appennin bei Arezzo. Dort wollte er auch begraben sein. Sein Schüler Pastorino da Siena war ebenfalls ein bedeutender Glasmaler, Baldinucci schrieb sein Leben.

XII.

Die Holzmosaiker und Karl V. bei Damiano da Bergamo.

Die Kunst der Holzmosaik, italienisch tarsia oder tarsie, lateinisch opus sectile, ist ganz vorzüglich in den Klöstern gepflegt worden. In Oberitalien kann die Certosa

bei Pavia in ihren Sakristeien, Schränken, Chorstühlen eine Fundgrube dieses Kunstzweiges genannt werden. Auch in Treviso, Venedig, Pavia, Brescia, Verona finden sich wundervoll schöne Arbeiten dieser Art. In deutschen Klöstern blühte diese Kunst noch im 17. Jahrhunderte, die Kirchenstühle und Sakristeischränke im Cisterzienser-Stift Heiligenkreuz bei Wien von einem Klosterbruder angefertigt, werden noch heute wegen der ausgezeichneten Perspective bewundert, die an den architektonischen Bildern jener Holzarbeiten zu sehen ist. In Mittelitalien erreichte diese Kunst ihren Culminationspunkt. Die von Benedeto da Majano angefertigten Sakristeischränke in Maria del Fiore zu Florenz, die Anfertigung (von demselben Meister) der Gestalten Dante's und Petrarca's an einer Saalthüre im Palazzo vecchio, die außerordentlichen Werke, die von ihm nach Vasari's Erzählung für Mathias Corvinus gemacht und diesem gesendet wurden, geben Zeugniß, daß die Holzmosaik sich unter den bildenden Künsten Recht und Bürgerschaft erworben; daher ihr auch von Leopoldo Cicognara in seiner Storia della Scultura ein eigener Platz angewiesen worden.

Die mehr und mehr ausgebildete Lehre von der Perspektive trug nicht wenig bei, diesen Kunstzweig zu heben, denn gerade für Darstellung der Perspektive ist das färbige Holz ganz besonders geeignet. Der Olivetaner Fra Giovanni von Verona hatte sich darin einen solchen Ruf

erworben, daß ihn Julius II. nach Rom kommen ließ, wo er nach Rafaels Zeichnungen, Thüren und Stühle im Vatican einlegte; wie Vasari und le Monnier in ihren Leben Rafael's berichten. Die Chorstühle im Dom von Siena dorthin von Monte Olivetò übertragen, werden noch heute als Merkwürdigkeiten hergezeigt. Sie dürften von dem berühmten Holzmosaiker Raffaelo da Brescia herrühren, dessen Leben ein Michele Caffi in Bologna geschrieben, das aber der Herausgeber dieses Büchleins leider nirgends finden konnte. Nicht minder sind die Holzmosaiken in Assisi ausgezeichnet.

Der größte und unübertroffene Meister in der Holzmosaik ist und bleibt aber Fra Damiano da Bergamo; das fühlen auch seine Landsleute mit edlem Stolz bis auf den heutigen Tag. Conte Tassi hat in seinem 1842 erschienenen Werk über jene Bergamasken, die sich in Malerei, Skulptur und Baukunst überhaupt ausgezeichnet haben, (Vite dei pittori, scultori, architetti Bergamaschi scrite dal Conte Francesco Maria Tassi.) seinem Landsmann mit vollstem Recht in der besagten Kunst die Palme zuerkannt.

Tassi bedauert, daß er trotz den eifrigsten Nachforschungen über die Geburt und Jugend des Fra Damiano nichts Sicheres finden konnte. Gewiß ist nur, daß er aus Bergamo stammte, denn es war bei den Predigerbrüdern

der Brauch, dem Klosternamen, der oft zugleich von mehreren getragen wurde — den Namen des Geburtsortes beizufügen, um eine Persönlichkeit von der andern im selben Ordenshause darnach zu unterscheiden.

Da im Jahre 1527 Damiano schon als Künstler im hohen Rufe stand, dürfte er ungefähr 1490 geboren sein.

Der Kustos der k. Bibliothek von S. Marco in Venedig, Don Jacopo Morelli, hat in Bassano 1800 herausgegeben: „Notizia d'Opere di Disegno,“ über Werke, welche in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in verschiedenen Städten Oberitaliens existirten — von einem anonymen alten Autor — darin kommt eine Stelle vor, die den Meister Damiano's nennt: „In der Capella maggiore (Kirche San Domenico zu Bergamo) sind die eingelegten Bänke von der Hand des F. Damiano Bergamasco Converso in S. Domenegho, der ein Schüler war von Fra Schiavon in Venedig; die Zeichnungen zu dieser Holzarbeit waren von der Hand des Trozo de Monza, des Bernardo da Trevi, des Bramantino und anderer; und es sind Geschichten aus dem alten Testamente und Perspektiven.“

Nun hat der vorerwähnte Michele Caffi (nach Marquese's Bericht) mit jener Gründlichkeit und Liebe die den Italienern in der Nachsuchung geschichtlicher Monumente ihres Vaterlandes eigen ist, herausgebracht, dieser Fra

Schiavon sei ein Bruder des Olivetanerordens auf der Insel Santa Lena bei Venedig gewesen, und habe eigentlich Fra Sebastiano da Rovigo geheißen, war ungefähr 1420 zu Rovigo in Istrien geboren und starb zu Santa Lena am 11. August 1505 im 85. Lebensjahre. Im venetianischen Dialekt wurde er gewöhnlich el lajco Schiavon de Santa Lena auch Fra Bastian de Santa Lena genannt.

Zum erstenmale erscheint der Name des Künstlers urkundlich in einem libro dei Consigli des Conventes von San Domenico in Bologna (aufgefunden von Tassi), wo es unter dem Jahre 1518 heißt: Anno 1518, Frater Damianus de Bergamo, homo peritissimus, singularissimus et unicus in l'arte tarsia, conversus receptatus fuit in filium conventus. (Fr. D. d. B. ein sehr erfahrener ganz ausgezeichneter und einziger Mann in der Kunst der Holzmosaik wurde als Laienbruder zu einem Sohne des Conventes aufgenommen.)

Der P. Marquese, sicher der genaueste, unermüdlichste und verläßlichste unter den jetzt lebenden italienischen Kunsthistorikern war mit diesem Citate Tassi's noch nicht zufrieden, er nimmt wo er kann überall selbst Einsicht, so forschte er nun im Dominikanerarchiv zu Bologna nach und fand, daß das Jahr 1518 ein Schreib- oder Druckfehler sein müsse, denn es steht in einem andern alten

libro dei Consigli daselbst Folgendes unter dem Datum vom 24. Oktober 1528: „Fra Damiano converso fu accettato per figliuolo del Convento dal Padre Stefano da Bologna Priore e vocali del Capitolo etc. etc. — Questo Fra Damiano e quello, che ha fatte le sedie del coro, cosi bene intagliate, che é un miracolo del mondo.“ „F. D. Laienbruder wurde als Sohn des Conventes von dem Prior und den Stimmfähigen des Capitels aufgenommen. — Dieser Fra D. ist derselbe, welcher die Chorstühle so schön gemalt hat, daß es ein Weltwunder ist.“ — Zu gleicher Zeit mit Damiano lebte zu Bologna im Karmelitenkloster ein ebenfalls sehr gerühmter Holzmosaiker Fra Antonio Asinelli, ein Bologneser.

Ungefähr 1528 begann nun der berühmte Bruder seine Arbeiten in dem Chore von S. Domenico. Ganze Heiligengeschichten und Geschichten des alten Testamentes brachte er auf den Lehnspiegeln an. Früher wurden diese Bilder nur mit lichtem oder dunklem Holz gemacht. Damiano verlegte sich auf die praktische Chemie, fing an die Holztheile mit allen Farben zu färben, und brachte eben dadurch diese Kunst zu einer Vollkommenheit, die sie vor ihm nie erlangen konnte. Das Einlegen der Holztheile wußte er so treffend zu machen, daß man diese Mosaikbilder für Gemälde, die mit dem Pinsel gemalt sind, ansah. Die Hochzeit zu Canna, das Gastmahl des Phari-

säers, werden noch heute bewundert, es hat den Anschein, als ob diese Arbeiten kleine Bilder von Paolo Veronese wären. Der Reichthum der Architektur, die in den Säulen und Kapitälern bis ins kleinste nachgeahmten Marmoradern, die prächtigen perspektivisch eingelegten Fußböden dieser Gemälde — die Arabesken, die Friese, alles erscheint als ein wahres Wunder von Geduld und von Kunst. Auf manchen Arbeiten hat sich der Künstler ebenfalls in Holzmosaik aufgeschrieben: Frater Damianus de Bergamo faciebat. Auf einigen steht noch dabei: Fr. Damianus Bergamas. Economus. Procurator faciebat. Somit war der gute Bruder auch neben seinem Kunsttalent ein sehr praktischer Kopf; denn der Prokurator eines Dominikanerconventes hat auch den Haushalt und die Geldangelegenheiten zu besorgen. Diese obige Inschrift zeigt in der 129. Note Gâetano Giordani an.

Damiano erlebte in Bologna einen Zeitabschnitt, wie einen von gleicher historischer Wichtigkeit, von einem gleichen Zusammenströmen von Fürsten, Potentaten und Großen der Erde aller Art Bologna kaum je erlebt hat, und je wieder erleben dürfte. Karl V. und der Pabst Clemens VII. weilten mit ihrem Gefolge lange Zeit in Bologna. Die Kaiserkrönung machte auf unsern Künstler einen so gewaltigen Eindruck, daß er auf einem kleinen Pilaster in den Chorstühlen die noch sichtbare

Schrift anbrachte: T R E. K. IPE: or CORONABATUR (tempore Carolus imperator coronabatur.) es war am 24 Februar 1530.

In diese Zeit fällt ein Zusammentreffen des Kaisers mit dem Fra Damiano, welches im höchsten Grade originell und in der Kunstgeschichte noch sehr wenig bekannt ist. Wir folgen hier dem ausführlichen Bericht über jene Begebenheit: Della venuta e dimora in Bologna del Sommo Pontefice Clemente VII. per la coronazione di Carlo V. Imperatore, celebrata l'anno MDXXX. Cronaca con note, documenti e incisioni publicata da Gäetano Giordani. Bologna. Alla Volpe. MDCCCXXXXII.

Dieses dickleibige Buch im Lexikonformat enthält zur Erklärung der Chronik vom Aufenthalte Karl V. in Bologna 720 sehr gelehrte Noten, 60 Urkunden und eine Bibliographie von 500 Schriften, die über diesen Gegenstand in jener Zeit erschienen sind.

Wir wollen in unserer Biographie zunächst auf Folgendes Rücksicht nehmen, welches vom Chronisten im besagten Werk also geschildert wird. P. 47 wird erzählt, wie Karl V. am 5. Dezember 1529 in der Kapelle des heil. Dominikus einem Hochamt beiwohnte — wobei die kaiserliche Kapelle die Musik ausführte. Nachdem der Kaiser das Grabmahl des Heiligen betrachtet — ließ er sich auch die Holzmosaik an den Wänden und im Presbyterium zeigen,

die von dem berühmten (celebre) Fra Damiano gemacht waren.

„Für den 7. März 1530 (in der angeführten Chronik p. 163 bis 165) als dem Festtage des großen Kirchenlehrers Thomas Aquin, hatte Clemens VII. einen vollkommenen Ablaß am Altar dieses glorreichen Heiligen in der Dominikanerkirche verliehen. Der Pabst und die Cardinäle begaben sich zum feierlichen Hochamt in diese Kirche. Auch Kaiser Carl V. erschien mit dem Herzog Alfons von Este und seinem ganzen Gefolge. Nachdem die beiden Fürsten ihr Gebet verrichtet, begaben sie sich zum prachtvollen Sarg des heil. Dominikus, bewunderten nochmals die einzelnen Figuren an dem Grabmahl, und lobten die schönen Glasmalereien, in welchen die Wunder des heiligen Patriarchen dargestellt sind. Je nach der Tageszeit wechselte ein wunderbarer Farbenschimmer, der durch diese Fenster in die Kapelle seine flammenden Blüthen ergoß.

Dann sahen sie auch die wunderbaren Holzmosaiken des Chores an, welche Carl V. schon öfter betrachtete und sich sehr beifällig darüber aussprach. Dann begaben sie sich auch zu den Grabmählern berühmter Männer aus Bologna, die sich in Wissenschaft oder Kunst ausgezeichnet.

In Bezug auf die Werke des Fra Damiano in der Holzmosaik, wozu er im Convent ein eigenes Gemach (officina) angewiesen bekam, dürfen wir nicht jene merkwürdige

Begebenheit übergehen, welche dem Herzog Alfons von Este in Begleitung Carl V. begegnete. (Giordani führt nun die verschiedenen handschriftlichen Krönungsberichte an, die sich in Bologna befinden und welche diese Begebenheit auch erzählen.) Der Kaiser wollte einst den Fra Damiano in seiner Officin arbeiten sehen und beschloß nun eben am 7. März nach dem Gottesdienste mit dem Herzog Alfons von Este sich dorthin zu begeben. Sie wollten den Künstler bei seiner Arbeit überraschen. Das Gefolge stand im Gange. Karl meinte dem Herzog einen Gefallen zu thun, wenn er ihn auch in's Zimmer des Bruders mitnehme, er klopfte an die Thüre an und es kam die Frage heraus: Wer ist's? Die Antwort des Kaisers: Karl von Oesterreich! Die Thüre öffnete sich, der Kaiser trat ein; der Herzog wollte nachfolgen und hatte eben den Fuß auf die Schwelle gesetzt, als er von Fra Damiano kräftig zurückgeschoben und ihm mit klaren Worten bedeutet wurde, daß er hier nicht eintreten dürfe. Als nun der Kaiser dem Klosterbruder sagte, daß dieses der Herzog von Ferrara sei, erwiederte Damiano dem Kaiser: „Geheiligte Majestät, ich kenne Seine Excellenz den Herrn Herzog sehr gut, ich habe einen ganz gerechten Grund ihn zurückzuweisen, ich gebrauche mein Hausrecht im Bereiche meiner Jurisdiction, er soll mit seinen Baronen weitergehen!" „Sagt mir nur, was ist denn das mein guter Frater," erwiederte der Kaiser, „laßt ihn doch in's Zimmer hereinkommen, ich will die Sache hier schlichten."

Damiano erwiederte: „Wenn Eure Majestät die Sache ausgleichen wollen, dann soll der Herr Herzog nur noch draußen bleiben, und ich werde mein Benehmen erklären.“ Karl lächelte, winkte dem Herzog, er solle zurückbleiben, und hörte nun die Klagen des Bruders an, der auseinandersetzte, wie er einmal durch's Land des Herzogs gereist und rücksichtslos gezwungen wurde für seine eisernen Werkzeuge, die er zu seiner Kunst nothwendig brauchte, Zoll zu zahlen, da er in den Ländern anderer Herren, die großmüthige Beschützer der Kunst sind, nirgends etwas zahlen durfte. Da habe ihn nun diese Erpressung (angeria) so sehr geärgert, zudem er meinte, sie sei auf Befehl des Herzogs geschehen, daß er sich in den Kopf setzte, wenn je eine Gelegenheit sich darbieten sollte, wolle er diese Quälerei dem Herzog zurückzahlen. Eine solche Gelegenheit sei nun gekommen und er könne sie nicht unbenützt vorübergehen lassen. Als der Kaiser diese Auseinandersetzung des Frater's angehört hatte, sagte er ihm: er soll nun in sein anderes Zimmer sich zurückziehen; dann rief er den Herzog von Este, der auf dem Gange herumging, zu sich, entdeckte ihm, warum er Gegenstand der Abneigung und Zurückweisung geworden — und so wurde nun das Vergleichsverfahren eingeleitet. Der Herzog versprach den auf seinem Gebiete bezahlten Zoll zurückzugeben und stellte eine Urkunde aus, die allen Künstlern, besonders denen aus dem Predigerorden freien

Durchzug mit ihren Werkzeugen durch sein Land gewährte, und alles das solle ein Zeichen seiner Achtung sein, die er vor einem so ausgezeichneten Holzmosaiker hege. Damit war nun Fra Damiano sehr zufrieden gestellt und erwiederte: „Jetzt habe auch ich die gerühmte Großmuth und Liberalität des Herrn Herzogs kennen gelernt, er hat durch diese Handlungsweise mich zu seinem Diener gemacht, er möge nun nach Belieben in mein Zimmer eintreten, und ich will als ein Zeichen meiner Hochachtung und Verehrung ihm eine Arbeit von mir zum Andenken geben.“ Somit hatte das Haus Este durch seine edle Großmuth in diesem Falle nicht nur die Verehrung des Fraters, sondern auch ein schönes Werk ausgezeichneten Kunstfleißes gewonnen.

Nachdem nun der Zwiespalt ausgeglichen war, betrachteten die beiden Fürsten die Zelle des Bruders, und wunderten sich, daß mit dem Zusammensetzen von Holz eine so große Wirkung hervorgebracht werden könne, wie mit der Malerei. Er stellte nun vor ihren Augen eine nur bis auf's letzte Poliren fertige Darstellung des Leidens Christi auf — und da sahen sie noch an manchen Conturen die Holzkomposition. Nachdem er eine Zeitlang polirt hatte, trat das Bild wie mit Farben gemalt in seiner ganzen Helle hervor; der Künstler verehrte dieses Bild dem erlauchten Kaiser, der es mit Dank annahm, und so

endete diese Anfangs leidige Geschichte zu aller dabei Betheiligten Wohlgefallen.

Diese Geschichte mit Kaiser Karl ist unseres Wissens in Deutschland noch nicht veröffentlicht worden, sie hat ein derartig originelles Gepräge und zeigt den armen Klosterbruder als so einen prächtigen Gesellen, der im gerechten Gefühle der in ihm gekränkten Kunst kühn und freimüthig aufzutreten wußte, daß anzunehmen ist, diese Geschichte gefalle jedem noblen Menschen der sie liest oder hört, und es werde selbige keiner, dem sie mitgetheilt wurde, wieder vergessen.

Tassi erzählt in seinem obenerwähnten Werke (60), daß auch Clemens VII. wie die in Bologna anwesenden Cardinäle und die im Gefolge des Kaisers befindlichen großen Herren sämmtlich die Zelle Damiano's besucht und seine Arbeit bewundert haben. An einem Chorstuhl ließ man bis auf die neueste Zeit einen Einschnitt in einer Zeichnung — um den Beweis zu liefern, daß diese Bilder wirklich nicht gemalt, sondern aus Holz zusammengesetzt sind. Im Jahre 1541 begann Damiano seine Hauptarbeit — den Chor von Domenico in Bologna; es waren seine Gehülfen sein Bruder Stefano, der Fra Antonio da Lunigiano und Fra Bernardino desselben Ordens. Besonders die Gesimse sind in Zeichnung und Ausführung unübertroffen. Die Arbeit scheint 9 Jahre gedauert zu

haben, denn auf dem Gesimse ober dem letzten Chorstuhl rechts sind die Worte zu lesen: 1550. Fra Damianus Bergamensis Ord. Praedic. fecit. Diese Inschrift wurde nach dem Tode des Künstlers gemacht, denn er starb am 30. August 1549. Der Chor hat auf jeder Seite 56 Stühle, 28 unten und 28 einige Stufen höher, wie die Chöre der Dominikaner gewöhnlich eingerichtet sind. Auf den Stühlen rechts ist die Geschichte des neuen, links die des alten Testaments in Bildern. Im Jahre 1744 wurde dieser Chor, der schon viel gelitten, restaurirt und zwar wieder von einem kundigen Ordensbruder. Die Inschrift hierüber lautet: F. Antonius Cossetti Conv. Ord. Praedicat. restau. MDCCXXXXIV. Die architektonischen Gegenstände dieser Bilder sollen von dem berühmten Architekten Barozio da Vignola gezeichnet worden sein. Auch die vorkommenden Landschaften sind von einer Schönheit, welche an die Manier des Perugino und Cima Conegliano erinnert, man vermuthet, daß auch diese, wie die Figuren von ausgezeichneten Künstlern damaliger Zeit componirt wurden.

Saba da Castiglione (bei Tassi) sagt von Damiano: Seine Landschaften, seine Häuser, seine Hintergrunde (Lontani), seine Figuren — alles scheint eher von der Hand des Apelles gemalt zu sein, die Farben sind lebhafter als auf Gemälden. Gewiß steht er in seiner Art

das Holz beliebig zu färben, den marmorirten Stein nachzuahmen, u. s. w. als der einzige da, der noch nicht übertroffen worden ist und den auch so geschwind keiner übertreffen wird.

„Ich meine und halte für gewiß, daß man seine Arbeiten für das erste Weltwunder annehmen könnte und wie die Assyrier, Egyptier, Babylonier und Griechen sich mit ihren Tempeln, Pyramiden, Colosseen und Mausoleen gerühmt haben, so hat Bologna ein Recht, sich mit seinem Chor von S. Domenico zu rühmen. Ohne Schmeichelei kann ich noch ferner sagen, daß seine Kenntniß, seine seltene Tugend, sein erhebendes religiöses ja heiliges Leben über jedes Lob erhaben ist.“

Gewiß die schönste und herrlichste Krone für ein Künstlerhaupt.

Ueber seine Schüler finden sich wenig biographische Berichte.

Nur den Fra Antonio da Lunigiano erwähnt Razzi. Er gehörte dem Convente San Romano in Lucca an. Für diese Kirche und Sakristei machte er viele Arbeiten, von denen noch einige existiren. Er starb 1585.

Uebrigens findet man in hunderten von Ordenskirchen und Ordenssakristeien in Italien noch die herrlichsten Arbeiten aus diesem Kunstgebiete. Die Bescheidenheit der Klosterbrüder, die um Gotteswillen und nicht um ihres

Namens willen gewirkt haben — sorgte nicht ängstlich dafür, daß diese ihre Namen sich auf die Nachwelt fortvererbten, und so mag der Name des Fra Damiano wie der Name eines Heerführers in dieser Kunst der Holzmosaik gelten, der, wie es die Kirchen und Klöster in Italien und zum Theil auch in Deutschland bezeugen, hundert und hunderte von unbekannten und vergessenen Namen in seinem Gefolge hat. Die Kunstgenossen der Klosterzelle waren in der Regel auch in Demuth und Bescheidenheit ausgezeichnet — daß sich aber der kunstliebende Klosterbruder unter der Firma von Demuth nicht Alles und Jedes zu gefallen lassen braucht, daß in gewissen Fällen auch ein freimüthiges und selbstbewußtes Auftreten ihm wohl ansteht, das hat nun eben Fra Damiano gezeigt, der, als es darauf ankam, verstanden hat, einem Kaiser zu wiederstehen, in dessen Reich die Sonne nicht unterging — und vor diesem Kaiser einem Herzog die Wahrheit ins Gesicht zu sagen, wie es das Regiment dieses Herzogs wohl verdient haben mag.

Der große mächtige Kaiser konnte erst nach Jahren einer Weltherrschaft den Frieden im Kloster finden, den Fra Damiano schon in seiner Jugend gesucht und gefunden hat.

Wessen Tage flossen glücklicher dahin, die des Kaisers Karl V., oder die des Fra Damiano da Bergamo?

XIII.

Girolamo Savonarola.

Es liegt im Aufgabenkreise dieses Büchleins, auch dem Girolamo Savonarola als Kunstreformator einen Abschnitt zu widmen; freilich müssen da, insoweit es zum Verständnisse nothwendig ist, seine anderen Reform-Bestrebungen ebenfalls in etwas besprochen werden. Daß hiebei die Resultate der neuesten historischen Forschungen berücksichtigt werden müssen, versteht sich wohl von selbst. Savonarola wurde am 21. September 1452 in Ferrara geboren und starb am 23. Mai 1498 auf dem Scheiterhaufen. In diesen Zeitraum fällt seine Geschichte.

Der Protestantismus hat Savonarola zu einem Vorläufer Luthers stempeln wollen; man hat von dieser Seite sich seiner bemächtigt, um ihn als einen Mauerbrecher gegen die katholische Kirche vorzuschieben Gleich im Beginn der Reformation wurden Uebersetzungen einiger seiner Schriften im protestantischen Sinne angefertigt. So: „Des Sünders Spiegel“ 7 schöne Trostpredigten durch Hieronymus Savonarola Pr. Ord. vom Pabst verbrannt. Leipzig. Lamberg 1597.“ Der Uebersetzer nennt sich im Vorwort: „Michael Lindner Poeta“. Bei demselben Verleger erschien: Der 51. Psalm, ausgelegt durch Savonarola übersetzt von Spangenberg. Von demselben Ue-

bersetzer auch der 80. Psalm. — So ging es im Sinne der deutschen Reformation — mit der Benützung Savonarola's in der Literatur fort und fort bis auf die jüngste Zeit. Soll doch Savonarola auf den Sockel des Lutherdenkmals zu Worms in einer Statue aufgestellt werden, um auf dem Piedestal des Monuments zur Verherrlichung Luthers zu dienen.

Gegen diese projektirte steinerne Verunglimpfung Savonarola's ruft Cesar Quasti (zu Florenz) in einem Brief an Conte Capponi der eben jetzt Savonarola's Werke herausgibt, aus: „Italien möge dem katholischen Reformator eine Statue errichten. Die italienische Kunst möge ohne Verzug dieser infamen Verlämndung entgegentreten. Wir verwahren uns vorläufig mit der Feder, indem wir die frommen Lieder des katholischen Reformators (Savonarola) herausgeben."

Wohl meinte Luther selbst den Savonarola als seinen Vorgänger bezeichnen zu sollen. (Luthers Vorrede zu Savonarola's Auslegung des 51. Psalmes.) Flaccius, Beza, Heidegger, Arnold Fabrizius und viele andere Protestanten folgten der Anschauung Luthers.

Auch unter katholischen Schriftstellern stimmten mehrere der obigen Ansicht bei, Andere vertheidigten wieder Savonarola, darunter Bzovius, Alexander Natalis, Raynaldus,

Burlamachi, Benevieni, Quietiv, und jene der neuesten Zeit, die wir später anführen werden.

Sicher ist, daß in der neueren Zeit sich gerade in der katholischen Literatur ein bedeutender Umschwung im Urtheile über Savonarola bemerkbar gemacht hat.

Am leichtesten hat es sich mit Savonarola die sogenannte Aufklärungsperiode gemacht. Es ist interessant, mit welcher Unwissenheit und Oberflächlichkeit ein Stimmführer dieser Zeit über Savonarola geurtheilt hat. Bayle, das französische Orakel der damaligen Zeit, auf den sich jetzt noch hohle Köpfe gern berufen, nennt in seinem „Dictionaire historique et critique" den Savonarola „einen lächerlichen gemeinen Betrüger, der sein Schicksal vollkommen verdient hat." Mit diesem Ausspruch wollte sich der aufgeblasene Mann zugleich über Katholiken und Protestanten stellen.

Im vorigen Jahrhundert erhob sich der Streit über Savonarola durch eine angeblich in Genf (Ginevra), wahrscheinlich aber zu Florenz gedruckte Schrift gegen Savonarola, als deren Verfasser der Jesuit Rastrelli genannt wird*).

*) Es haben sich Jesuiten auch für Savonarola ausgesprochen. Der gelehrte Jesuit P. Parsons sagt über Savonarola: „Er habe nie eine häretische Doktrin verfochten, sondern war immer in Uebereinstimmung mit der römisch katholischen Kirche in jedem Glaubensartikel. (Madden Vol. II. p. 140.)"

Dagegen erhob sich der Dominikaner Barsanti Vinzenzo, der eine Geschichte Savonarola's in 4 Büchern schrieb. (Livorno 1782.) Barsanti war in seinem Jahrhundert der einzige, der gründliche Studien in den Schriften und der Geschichte Savonarola's gemacht.

Ein halbes Jahrhundert schlummerte die Geschichte Savonarola's. Rudelbach weckte sie für Deutschland wieder durch seine Schrift: „Hieronymus Savonarola und seine Zeit. Aus den Quellen dargestellt von A. G. Rudelbach. Hamburg 1835." Neues über das Leben Savonarola's hat Rudelbach nicht gebracht. Seine Tendenz war, die Schriften Savonarola's kritisch zu durchsuchen und in denselben den Geist der deutschen Reformation zu finden. Eine im hohen Grade phantastische und sophistische Arbeit. — Rudelbach nimmt die ersten 3 Bücher von Savonarola's „Triumphus Crucis sive de veritate fidei" durch — und sucht durch Strecken und Verrenkungen mancher Sätze den Savonarola zum deutschen Protestanten zu machen. Nun enthält aber das 4. Buch dieser Schrift das entschiedenste unläugbarste Hervortreten der katholischen Lehre — und zwar in der Abhandlung über die Sakramente und den Primat; über dieses Buch geht Rudelbach mit dem Schweigen des weisen Mannes hinweg! Die Gedanken des Herrn Rudelbach beim Anblick dieses 4. Buches dürften in Reime gebracht, gelautet haben:

Wenn Dir die Kraft gebricht
Zu heben einen Stein
So laß ihn liegen sein —
Als sähest Du ihn nicht!

Es ist hier ganz dieselbe Geschichte wie bei Thomas von Kempen. Auch da wurden die drei ersten Bücher ad usum des protestantischen Volkes öfter gedruckt und das 4. vom Altarssakramente (De Sacramento) einfach ignorirt.

Nach Rudelbach folgte: „Giròlamo Savonarola aus größtentheils handschriftlichen Quellen von Karl Meier, Berlin 1836.“ Meier suchte selbst in den Archiven von Florenz und Venedig und brachte manches Neue. Villari in Florenz hat ihm übrigens nachgewiesen, daß er in den benützten Quellen Vieles ganz übersah, dabei aber Klage führte: daß er über manche Fragen nichts gefunden, über welche gerade in jenen Urkunden, die er in Händen gehabt, die eklatantesten Aufschlüsse liegen.

Uebrigens sind selbst ihm, obwohl auch er den Savonarola für den Protestantismus zu gewinnen sucht, doch Rudelbachs Phantasien in dieser Richtung zu arg und übertrieben!

Warum die Herren das schlagende 6. Kapitel des 4. Buches im Triumphus Crucis übergangen haben — welches den römischen Primat in den unzweideutigsten Ausdrücken vertheidigt, das läßt sich leicht denken.



of church and state connexion. By. R. R. Madden. M. R. I. A. in 2 starken Bänden. Mit dem Motto: Igne me examinasti et non est inventa in me iniquitas Ps. VI. (Du hast mich im Feuer geprüft, und es ist an mir keine Ungerechtigkeit gefunden worden.)

Jedenfalls ist dieses gehaltvolle Werk auch das fleißigste von englischer Seite, nur trägt der Verfasser seine Gedanken über das Verhältniß von Kirche und Staat zu sehr in die Exegese hinein.

Madden vertheidigt Savonarola gegen die Angriffe des Katholiken Brownson in Nordamerika, der ein sehr genialer Mann ist — aber offenbar die Schriften Savonarola's gar nicht zu Gesicht bekommen hat.

Im XVI. und XVII. Kapitel des ersten Bandes unter der Ueberschrift: The teaching and preaching of Savonorola (das Lehren und Predigen Savonarola's) sucht Madden urkundlich nachzuweisen, daß beides katholisch war — er beschuldigt Brownson, dieser habe sich als christlicher Schriftsteller in seinem Urtheile über Savonarola gegen Wahrheit, Gerechtigkeit und Liebe versündigt und kommt zum Abschluß:

„Savonarola schrieb nicht eine Zeile, in welcher ein Jota von einer Lehre gefunden werden kann, die dem römisch katholischen Bekenntnisse widerstreitet, oder von christlichen Grundsätzen abweicht. Das Leben Savonarola's

von der Wiege bis zum Scheiterhaufen war derartig, daß es den Feinden Christi und seiner Kirche unmöglich ist, auch nur einen einzigen Flecken oder ein Vergehen gegen Glauben und Sitte darin aufzufinden." (Madden I. Vol. pag. 352.)

Im gleichen Sinne sprechen sich in jüngster Zeit die ersten Notabilitäten der katholischen Literatur Frankreichs aus. A. F. Rio hat schon 1837 in der ersten Auflage des Werkes De l'art chretién derartige Aufklärungen über Savonarola gegeben, daß Montalambert (Du Vandalisme et du Catholicisme dans art p. 114) sagen konnte: „Rio hat nicht nur der Kunstgeschichte, er hat auch der Kirchengeschichte einen wesentlichen Dienst geleistet, indem er das Lügengebäude zerstörte, das bisher vom Protestantismus und Philosophismus über die von Savonarola gespielte Rolle zum Besten des Hasses gegen die katholische Kirche ausgebeutet wurde. Rio hat die religiöse und politische Weltanschauung des großen Mannes rehabilitirt, er hat nachgewiesen, daß seine kirchliche Gesinnung rein und seine Politik fern von jener Demagogie war, welche man ihm angedichtet, er hat den Ruhm und das Genie des Savonarola für die Kirche zurückerobert. Dafür sei ihm Dank und Segen."

Auch Italien hat in dieser Richtung der Rehabilitation das Seine gethan. Schon 1564 erschien zu Flo-

renz von Neri Tomaso: Apologia in difesa della dottrina di Savonarola. Eine Hauptquelle der Savonarola-Geschichte bleibt immer Burlamacchi, Ordensgenosse, Freund und Anhänger Savonarola's. Sein: Vita del P. F. Girolamo Savonarola existirte fast 3 Jahrhunderte lang nur in Manuskripten, welche aus Italien in bedeutende Dominikanerconvente versendet wurden. Diese Manuskripte sind in mehreren Kapiteln ganz wörtlich nach Burlamacchi, in andern weichen sie etwas ab, und haben Zusätze und Erweiterungen. Die Dominikanerbibliothek in Wien besitzt zwei solche Handschriften (der Schrift nach aus dem 16. Jahrhundert). Der Titel der ersten lautet: Vita del R. P. Fr. Hieronymo Savonarola da Ferrara del' Ordine de Praedicatori osservanti della Congreg. di Toscana Profeta e Martyre di Giesu. In Folio, 56 Kapitel. Der Titel der zweiten Handschrift: Trattato de Miracoli Fatti dal Servo di Dio, Profeta, Vergine et Martyre Fra Girolamo Savonarola da Ferrara, et altre cose degne di memoria. Dieses Manuskript enthält 104 wunderbare Heilungen und 10 Testimonie. Dann folgt ein 2. Theil des Manuskripts; dieser enthält eine Vertheidigung Savonarola's aus den Prozeßakten: Defensione fatta dal veno. Pre. Mro. Pagolini Bernardini da Lucca in presenza delli Rmi. Cardi. della Inquisitione e della Congregatione sopra la sana dottrina del Rdo. P. F. Girolamo da Ferrara. Der 3. Theil der

Handschrift lautet: Narratione e discorso circa la granda contradizione fatta contro l'opere del Ro. Pre. Geronimo al tempo di Paolo IV. e condenarlo come eretico. Sed non prevaluerunt. Der letzte Theil enthält die Strafen, welche die Feinde Savonarola's und seiner Martyriumsgenossen ereilten.

Diese Strafen kommen auch in Burlamacchi vor. Zu beachten bleibt der Umstand, daß Savonarola in den Aufschreibungen der Ordensarchive immer als Profeta, Vergine, Martyre angeführt erscheint.

Auch das von Fra Bartolomeo gemalte Portrait Savonarola's trägt die Inschrift: F. Hieronymi Ferrariensis a Deo missi Profetae effigies. Ein altes Medaillon, welches ein Herr Kirkup in Florenz besitzt, hat die Legende um den Kopf: Venient ad te qui detrahebant tibi et adorabunt vestigia pedum tuorum. (Es werden zu Dir kommen, die Dich lästerten, und sich niederwerfen vor Deinen Füßen.) Diese Stelle ist mit Auslassung einiger Worte aus Isaias 60. Cap. 14. Vers.

Burlamacchi Vita del P. F. Gir. Sav. erschien im Drucke zum ersten Male in Lucca 1761; dann 1764, in Livorno 1782, in Venedig 1829, Mailand 1847. Der Charakter Burlamacchi's wird von dem ersten Herausgeber, dem Dominikaner Vincenzo da Paggio in der Vorrede Seite 119 als in jeder Richtung ausgezeichnet ge-

schildert — wie auch aus der Inschrift auf einem Bilde, welches unter andern Bildern von Ordensnotabilitäten zu Lucca aufgestellt war — hervorgeht: R. P. Frater Pacificus Burlamacchi Luccensis, abstinentiae summae, castitatis eximiae ac omnium virtutum exemplar, qui vivens miraculum fecisse perhibetur; beatus vitam aeternam meruit."

Die neueste Biographie Savonarola's mit vielen Urkunden erschien in den letzten Jahren in 2 Bänden (der erste 1859, der zweite 1861): La storia di G. Savonarola e de suoi tempi narrata da Pasquale Villari con l'ajuto di nuovi documenti. Firenze Monnier.

Wie jener Orden, welchem Savonarola angehörte, in jüngster Zeit von seiner Geschichte denkt, zeigt uns eine Stelle in der zu Paris erscheinenden Zeitschrift: L'Année dominicaine, Oktoberheft 1862 pag. 619. Es heißt dort bei Gelegenheit einer Besprechung von Savonarola's Werken, herausgegeben durch den Conte Capponi in Florenz: „Für uns wird es immer eine Freude sein, dem edelmüthigen Vertheidiger einer Angelegenheit, die unserem Orden immer theuer ist — unsere Huldigung darbringen zu können."

Somit wäre durch eine Skizzirung, auch der neuesten Savonarola-Literatur angezeigt, welche Theilnahme in Italien, Deutschland, Frankreich und England für diese

historische Persönlichkeit rege geworden, anderseits werden dadurch dem Freunde der Geschichte die Quellen vorgeführt, in denen er sich des weiteren darüber belehren mag.

Wenn man über Savonarola urtheilen will, muß man seine Zeit vorerst genau kennen lernen.

Er hielt sich berufen in Sitte, Politik und Kunst als Reformator aufzutreten — und daß es in diesen drei Richtungen sehr viel zu reformiren gab, darüber herrscht wohl kein Zweifel, daß er durch sein Auftreten ein Meer von Leidenschaften gegen sich in Bewegung setzen mußte, ist begreiflich — am Ende wurde er auch von den Fluthen desselben verschlungen.

Merkwürdig ist das öffentliche Urtheil in Florenz über ihn — schon 30 Jahre nach seinem Tode.

Die Storie Fiorentine lib. I. all' anno 1527 sagen von ihm: „er verdiene unter die weisen Gesetzgeber gereiht zu werden, die Florentiner sollen ihn verehren und lieben wie die Römer den Numa, die Lacädemonier den Lykurg, die Athenienser den Solon." Die Beredsamkeit dieses Mannes war eine furchtbare — die körperlichen Mittel sollen unbedeutend gewesen sein, aber der Drang der inneren Begeisterung alles mit sich fortgerissen haben. Burlamacchi Vita del P. F. Gerolamo etc. etc. pag. 78. berichtet:

„Um Mitternacht kamen die Leute schon zu den Pforten des Domes, um einen Platz zu bekommen; hier warteten

sie, bis diese am Morgen geöffnet wurden, weder von Kälte noch vom Wind ließen sie sich irre machen, im Winter blieben sie stundenlang auf den Marmorsteinen stehen, Jünglinge und Greise, Frauen und Kinder waren da, sie kamen freudig daher, wie zu einer Hochzeit. In der Kirche herrschte das tiefste Schweigen, mit einem Wachslichtlein in der Hand standen sie dichtgedrängt an einander, die lesen konnten, beteten das Officium, die andern beteten ihre Gebete; dann begannen die Kinder ihre Gesänge mit einer Klarheit und Lieblichkeit — daß man meinte, man stehe an der Pforte des Paradieses; so warteten sie drei, vier Stunden lang, bis der Prediger die Kanzel bestieg."

Die Blüthe der italienischen Wissenschaft und Kunst war damals in Florenz versammelt durch das Mäcenatenthum der Medizäer. Rio bemerkt, „nie noch hat ein Mensch einen so großen Anhang von geistreichen Männern gewonnen" — man muß denken, daß Savonarola ein einfacher Klosterbruder war, und unter seine Bewunderer und Jünger zählte er Philosophen, Künstler, Dichter, Maler, Bildhauer, Architekten, Erzgießer — alle boten sich ihm an als Werkzeuge zu seiner großen sozialen Reform.

Voran stand der getreue Freund Graf Giovanni Pico della Mirandola, dem die Bewunderung seines Jahrhunderts den Namen Fenice degli ingegni zugedacht, ihm

folgte Angelo Poliziano der gelehrte und zierliche Geschichtsschreiber des Medizäerhauses, Marsilio Ficino, Sacromoro, die zwei Benivieni, Giorgio Vespucci, der Vetter des großen Seefahrers, Zanobi Acciaiuoli, Tomaso Seratico, alle geschmückt mit dem Reichthum der Wissenschaft in der griechischen und lateinischen Literatur.

Einige von ihnen nahmen das Kleid des Predigerordens, M'randolano, dem der Tod dieses Vorhaben vereitelte, ließ sich mit dem Ordenshabit ins Grab legen und neben seinem Freund Poliziano in S. Marco begraben, in derselben Kirche, in der sie so oft mitsammen die Donnerworte Savonarola's vernommen.

Die ersten Künstler der Florentinerschule schlossen sich ihm an, die Bildhauer Giovanni delle Corniole, Baldini, Sandro Botticelli, Baccio da Monte Lupo, der Baumeister Cronacà, die Brüder Robbia, unter den Malern Baccio della Porta und Lorenzo di Credi die Florentiner Miniaturisten Betuccio und Eustáchio, der Kupferstecher Baldini u. a. m.

Umgeben von diesem Lichtkreis der Wissenschaft und Kunst stand Girolamo auf dem Höhenpunkt eines Lebens — wie ihn wenig Sterbliche erreicht haben. Die Männer der Wissenschaft seines Anhanges sollten durch Wort und Schrift die Ungläubigen zur Erkenntniß der Wahrheit bringen, die Künstler sollten die Kunst aus dem Heiden-

thum zurückführen und sie wieder zu ihrem schönsten und heiligsten Beruf erheben, daß auch sie eine Trägerin des ewigen Lichtes, eine Lehrmeisterin der Völker werde.

Das Verhältniß Savonarola's zu den schönen Künsten hat einen eigenen Schriftsteller gefunden. Carlier hat in den Annales archeologiques vom November 1847 eine Abhandlung veröffentlicht unter dem Titel: „Esthetique de Savonarola.“ Es wird darin besonders seine Stellung zur christlichen Kunst in's Auge gefaßt.

Carlier meint unter andern: Nimm von einem der Religion geweihten Bauwerk die Religion hinweg, und es bleibt dann nur ein architektonisches Gerippe über. Im Pantheon zu Paris (als es noch der heil. Genovefa geweiht war) war Leben; der Glaube und die Poesie vereinigte das Volk beim Schreine einer armen Jungfrau heiligen Gedächtnisses, demüthige Frömmigkeit zog in den christlichen Tempel ein, was ist aber daraus geworden, seitdem man aus der Kirche ein Depot „für die Asche großer Männer“ gemacht? Eine öde Grabstätte ohne Heiligthum. Wenn das Kreuz ein Monument nicht ziert, so bleibt nichts zurück, als ein heidnischer Begräbnißort.“ —

Es ist nicht wahr, daß die Medizäer erst die schönen Seiten der heidnischen Kunst wieder zugänglich gemacht haben; die waren schon früher bekannt. Unter den Medizäern herrschte das Gold und die Sinnlichkeit. Gold ist

gefährlicher als Eisen, es corrumpirt und erniedrigt, das Eisen kann nur den Leib verwunden, aber die Waffe des Goldes dringt in die Tiefen der Seele, und diese Macht der Corruption lehrt uns das Evangelium vor Allem fürchten.

„Schon die Väter (sagt Carlier) waren mit den Philosophen und Dichtern des Alterthums bekannt; wir sehen das zur Genüge in den Schriften von Augustinus, Ambrosius, Hieronymus u. A. Thomas Aquin, den Engel der Schule, sehen wir im akademischen Hain mit Aristoteles wandeln und mit Plato sich unterhalten; auch unter den Laien wurde die alte Literatur gepflegt, hat nicht Dante seinen Freund aus Mantua, den Virgil sich zum Führer gewählt? Unter den Medizäern aber ist das heidnische Alterthum nur im Dienste der Sinnlichkeit ausgebeutet worden. Ihre Liebe zu den Heiden war nicht der Sinn für klassische Schönheit, sondern die Leidenschaft der Wollust. Daher galt ihnen in der Literatur auch Ovid, Catullus und Tibullus weit mehr als Homer, Cicero und Cäsar. Ihr gerühmter Garten zu Florenz wurde daher ein Sanctuarium für den nackten Naturalismus in der Kunst.“ Carlier beschreibt des längeren die ekeligen Lobhudeleien und den verdächtigen Cultus, welchen die Gelehrten jener Zeit dem Alterthum von dieser Seite aus zollten.

Während nun die Schützlinge der Medizäer in den prachtvollen Hainen ihrer Gärten das Heidenthum docirten, begann Savonarola zuerst in der schönen Laube von Damascusrosen in S. Marco, dann als das Auditorium sich mehrte, in der Kirche von S. Marco, und endlich als auch diese die Zuhörer nicht mehr fassen konnte, in Maria del Fiore seine christliche Theorie der Künste unter dem Beifall aller derer aufzurollen, die noch nicht der Sklaverei der Sinnlichkeit für immer verfallen waren. Er baute weitläufig auf dem System des heil. Thomas Aquin seine Anschauung: daß die Kunst nur im Gottesdienste ihr einziges rechtes und wahres Ziel habe. Natürlich daß die ganze Heidenwelt zu Florenz in der Nacht ihres Träumens und Treibens aufgestöbert wurde und gegen den neuen Bau Savonarola's Sturm zu laufen begann.

Wie weit es selbst die Repräsentanten der christlichen Kunst in der heidnischen Richtung brachten, das machen konkrete Fälle einleuchtend.

Personen zweideutigen Rufes mit dem Ausdrucke lockender Sinnlichkeit im Antlitz hatten die Maler zu Originalen ihrer Madonnen und Heiligengesichter genommen, zur Schmach der herabgewürdigten Religion und zum Aergerniß des christlichen Volkes. Von Fra Filippo (gestorben 1469), der dem Carmelitenkloster entsprang, und seine Kunst, die er im Kloster erlernte, zu seinem Erwerb be-

nützte, wird erzählt, daß auch er verdächtige Originalien zu seinen Heiligenbildern verwendete. Savonarola drohte den Florentinern, daß mit der einreißenden Sittenlosigkeit auch die politische Freiheit untergehe und das Volk erobernden Tyrannen zum Opfer fallen müsse. Daß er einen für das Entwickeln der socialen Zustände scharfsichtigen Geist besaß, ist gewiß. Wenn er sich für einen Profeten im Sinne des alten Bundes hielt, dann mag Perrens, welcher den Savonarola in der französisch-modernen, eklektischen Manier aufgefaßt hat, Recht haben, wenn er (Avertissement p. 3) sagt: „Er war kein Prophet, aber meinte selber einer zu sein, und die Täuschung war einerseits für ihm eine Ursache seiner Macht, aber auch eine Quelle von Fehlern und Irrthümern.“

Durch die kraftvollen Predigten gegen die Unsittlichkeit und den Verfall der Kunst fanden sich viele Künstler tief bewegt; Bilder und Studien, welche der Sinnlichkeit fröhnten, trugen sie zum Verbrennen zusammen, und viele schwuren auf das Sakrament, sich nie mehr zu solchen Darstellungen herzugeben, zum Verderben des Volkes nichts mehr beizutragen. Im Jahre 1497 kam es zu einer öffentlichen großartigen Demonstration gegen das Heidenthum in der Kunst. Burlamacchi erzählt: Im Carneval 1497 ordnete Savonarola eine große Prozession an — auf der Piazza dei Signori wurde ein Scheiterhaufen errichtet.

Alles was der Eitelkeit zum Vorschub diente und alle unzüchtigen Bilder wurden zusammen getragen, um auf demselben verbrannt zu werden.

Kostbare fremde Stoffe mit unzüchtigen Bildern — ähnliche Gemälde, lascive Porträte, Spielkarten sammt der Presse dazu, plastische Darstellungen, Parfümerien, Harfen, Flöten, Lauten und Zithern, Marken, Schachspiele aus Ebenholz und Alabaster, unzüchtige Bücher und eine Masse von Gegenständen obiger Art wurden auf, zwischen die Abtheilungen gelegtes Reisig geschlichtet — die Pyramide hatte 30 Ellen Höhe, 120 Ellen Breite. Auf ein mit der Glocke des alten Pallastes gegebenes Zeichen wurde das Gerüste von 4 Seiten mit Fackeln angezündet — und brannte unter Begleitung von Musik und unter dem Jubel des Volkes nieder. Dieses Schauspiel wurde 1498 erneuert; es war dieses Jahr das letzte der Laufbahn Savonarola's.

Merkwürdig ist die überaus aufgeklärte Auffassung, welche im vorigen Jahrhundert in Deutschland (Fiorillo, Göttingen 1798. I. Bd. S. 342) über diese Thatsache geherrscht: „Dieser fanatische Eifer (des Verbrennens unzüchtiger Bilder) war so ansteckend, daß sogar Künstler, der sanfte Fra Bartolomeo, Lorenzo di Credi und viele andere daran Antheil nahmen, und Beiträge zu dem großen Opfer lieferten. Zum Glücke kühlte der bald darauf erfolgte Tod des Savonarola nnd nachher die Rückkehr

der Medizis diese Volkswuth wieder ab.“ — Es muß notirt werden, daß gerade die Herren der Aufklärungsperiode des vorigen Jahrhunderts in Deutschland und Frankreich mit der Verbrennung des Savonarola sich ganz einverstanden zeigten. Natürlich auch, dieser Eifer für die Sittlichkeit in der Kunst verdiente (in den Augen dieser Herren) gründlich abgekühlt, d. h. mit Feuer und Flammen vernichtet zu werden. Wenn man dem Savonarola von Seite der sogenannten liberalen Literatur die obige Verbrennung als fanatisch vorwirft, so müßte man, um gerecht zu sein auch dem Calvin die Verbrennung Servet's, den Bilderstürmern in der Schweiz, in Holland und Deutschland ihr Wirken um so eher vorwerfen; denn diese letzten Verbrennungen waren ja Gewaltthat, während in Florenz nur der freie Wille des Eigenthümers die Gegenstände zum Scheiterhaufen brachte; es ist am Ende ganz etwas Anderes, wenn die Frauen ihren Schmuck zum Verbrennen herbeitragen, als wenn eine Frau, wie es in Genf unter Calvin geschah — (der Bericht ist im Archive zu Genf noch zu finden) in den Kerker gesperrt wurde, weil sie ihre Haare nicht glatt niedergekämmt trug (parce qu' elle n'avait pas les cheveus abattus). Daß er wissenschaftliche Werke verbrannt habe, ist eine Verläumdung ohne allen Grund; es müßte denn Boccaccio's Decamerone, das selbst in den Händen von

Kindern war (man kann sich denken mit welchen sittlichen Folgen) ein wissenschaftliches Werk genannt werden.

Von der Unsittlichkeit in Literatur und Kunst zu Savonarola's Zeiten ist es überhaupt schwer sich eine Vorstellung zu machen. Unter der Jugend waren in tausenden von Exemplaren unzüchtige Bücher verbreitet, gegen welche das verrufene Ovidische: De Arte amandi noch als ein Erbauungsbuch gelten konnte. (Rio de l'art chrétien. Tom 2. pag. 411. Neueste Ausgabe Paris 1861.) Nicht nur in den Pallästen der Großen und Reichen machte sich in Gemälden und Statuen eine Obscönität breit, im Vergleich mit welcher die alte heidnische, bildende Kunst noch keusch genannt werden konnte; auch die Heiligenbilder wurden mehr zu einem Gegenstand des Skandals als der Erbauung gemalt. Noch finden sich in Italiens Kirchen Werke von Meistern aus der, jener Kunstrichtung nachfolgenden Schule, welche den Marmor, die Engelgestalten ober den Kirchenthüren und selbst die Grabmäler zum Lehrstuhl brutaler Sinnlichkeit mißbraucht haben.

Diesem Weltgeist im Leben und in der Kunst war durch Savonarola zu stürmisch zugesetzt worden, er rüstete sich gegen den unangenehmen Sittenprediger, die Scene wechselte. Der Haß gegen Savonarola fand in der Sekte der Arrabiati und der Compagnacci seinen Sammelpunkt. In derselben Stadt, wo einige Monden früher von Sa-

vonarola die Symbole des aufstrebenden Heidenthums verbrannt wurden, auf demselben Scheiterhaufen mußte er einige Monate darnach, am 23. Mai 1498 von den Flammen zur Asche verbrannt werden. An ihm bewahrheitete sich der Spruch des Niccolo Machiavelli: „daß es den Propheten schlecht ergehe, die unbewaffnet ihre Brust der Wuth der Parteien entgegenstellen.“ Savonarola selbst hat das tragische Ende seiner dornenvollen Laufbahn in den Worten ausgesprochen: „Gehe hin, lese die ganze heilige Schrift, Du wirst sehen, daß Diejenigen, welche die Zukunft voraussagten, getödtet worden sind. So meine ich, wird es auch mir ergehen, das ist der Schatz, den ich von diesem Volke einernten werde.“ (Oracolo della Renovatione della Chiesa. lib. I. pag. 51.)

Zwei Jahrhunderte lang wurden am Jahrestage seines Todes von den Florentinern Blumenkränze an seine Todesstätte (beim Palazzo vecchio) niedergelegt, als Zeichen der allgemeinen Verehrung für diesen Klosterbruder, die das Volk von Florenz dem heldenmüthigen Redner dargebracht.

Auch die Heftigkeit und unbeugsame Härte Savonarola's muß aus den Zeitumständen heraus beurtheilt werden.

Es wird genügen nur einige jener bekannten Tyrannen und Wüstlinge zu nennen, welche die Macht über

das Recht gesetzt und deren Lebenswege mit offenen Schandthaten, ungezähmter Geilheit und mit der grausamsten Blutgier bezeichnet waren. Der verruchte Ezzelin ließ eilftausend Paduaner an einem Tage verbrennen. Galleazo Sforza in Mailand spielt eine Hauptrolle in der Tyrannengeschichte jener Tage. Buccolino Guzzoni, Tyrann von Osimo will selbst mit den Türken die Marken unterjochen. Galeotto Pico läßt seine Mutter und seinen Bruder mit Ketten beladen in den Kerker werfen, ein anderer Galeotto ermordete seinen Vaterbruder mit eigener Hand, Ferdinand in Neapel ermüdete die Geduld seines armen Volkes durch Trotz und Uebermuth. Eben so groß an schlechtem Willen und klein an Macht war Oliverotto in Fermo, Baglione in Perugia, Ordelaffo in Forli und viele andere kleine Tyrannen. Cesar Borgia besitzt unter dieser Gattung Menschen welthistorische Berüchtigtheit.

Noch waren in der Kirche die alten Wunden von Avignon nicht vernarbt. Das Eindrängen der Sprossen gewaltiger aber auch verkommener Geschlechter in hohe Würden schlug der Kirche fortwährend neue blutende Wunden.

Die vor der Liederlichkeit mit bereitem Willen speichelleckende Poesie schmiedete die neuen und uralten Regeln zur Verherrlichung ungeregelten und ungezügelten Lebens in Reime zusammen, wie z. B. im Gedicht: Bacco e Arianna:

Quanto è bella giovinezza
Che si fugge tuttavia
Chi vuol esser lieto sia,
Di doman non ci è contezza.
Ciascun apra ben gli orecchi
Di doman nessun si paschi
Oggi siam giovani e vecchi
Lieti ognun femmine e maschi.
Ogni tristo pensier caschi,
Facciam festa tuttavia;
Chi vuol esser lieto, sia,
Di doman non ci è contezza.

Schön ist die Jugend ohne Sorgen,
Jedoch geschwind flieht sie von hinnen
Nur die Freude sei Dein Sinnen
Kümm're nimmer Dich um Morgen,
Thuet auf nun eure Ohren
Denkt der Morgen ist verloren
Es erfreu', sich mannigfalt'
Mann und Weib und Jung und Alt.
Fort mit Träumen und mit Sorgen
Feste feiert überall
Wer sich freuen will zumal
Kümm're nimmer sich um Morgen.

Ein Antonio Francesco Grazzini hat alle die Festlichkeiten und Gesänge, die unter Lorenzo Magnifico in Florenz gefeiert wurden, mit dem Titel: Tutti i trionfi, canti, mascherati etc. etc. herausgegeben. 1750 erschienen sie wieder unter dem angeblichen Druckort Cosmopoli.

Es findet sich in diesen Liedern dieselbe Frivolität fast wörtlich, welche schon vor Jahrtausenden den gottlosen

Weltgenießern im Buch der Weisheit, 2. Cap. 6. u. 7. Vers in den Mund gelegt wird.

Durch die Wiedererweckung der heidnischen Schriftsteller war auch das Heidenthum in seiner ganzen Verkehrtheit wieder aufgeweckt worden. Auf die alte Brücke in Florenz hatte man ein altes Steinbild des Mars als eine Art Schreckbild fürs Volk wieder aufgepflanzt; theilweise war auch die alte Barbarei noch nicht einmal ganz überwunden.

Der Wanderer durch Florenz muß es als einen wahren Hohn für die Eiferer gegen die in's Heidenthum zurücksinkende Kunst betrachten, wenn er auf der Piazza Gran Duca, auf der Todesstätte Savonarola's, den Brunnen sieht, welchen Cosmus von Medizis dort errichten ließ. Inmitten desselben steht ein kolossaler Neptun in plumper Nacktheit, von Meer- und Waldgöttern umringt, in der That ein verwunderliches Denkmahl auf dieser Stelle!

Dieses Verderben ringsum — an den Höfen der großen und kleinen Tyrannen und selbst an heiliger Stätte — machte die reine Seele Savonarola's auflodern zu einer Begeisterung, die ihn, dessen Organ rauh, dessen Dialekt mit der lombardischen Härte gekämpft, zu einem furchtbaren Redner macht, dessen Gewalt Fra Benedetto Fiorentino, der älteste Biograph Savonarola's, in einem Gedicht schildert, dem wir folgende prägnante Terzine entnehmen:

„E come largo e trabboccante fiume
Abbundava di Spirto in copia tanta
Che sommergeva ogni pravo costume.“

Wie ein gewalt'ger Strom mit seinen Fluthen
Begräbt sein Geist hinbrausend in der Fülle
Der Sünde Flammen und des Lasters Gluthen!

(Cedrus libani Cap. I. in Archivio Storico Italiano Appendice VII. 63.) Neben diesem furchtbaren Ernst seines Wesens besaß Savonarola die ganze Tiefe eines reichen Gemüthes. Die Briefe an Mutter und Geschwister sind hiefür die rührendsten Zeugnisse. Einst überwältigte ihn die Liebe zu seiner Mutter auf der Kanzel — er erzählte, wie sie, nachdem er das Vaterhaus verlassen und in's Kloster gegangen, Jahrelang um ihn geweint habe. (In der Predigt zu Florenz am Christi Himmelfahrtstage den 12. Mai 1496.)

Savonarola brachte seine Gedanken über Reformation in ein System. — Wissenschaft, Literatur und Kunst — als die Darstellung des Wahren, Guten und Schönen sind durch das neu einbrechende Heidenthum von ihrem wahren Berufe, wie er in der geoffenbarten christlichen Religion sich kund gibt, abgeirrt, sie müssen zu diesem ihrem wahren Berufe wieder hingeführt werden. Der praktische Theil dieser Reformation mußte ins Gebiet der Kirche und des Staates herübergreifen, denn auch im Kirchen- und Staatsleben richtete das Heidenthum seine

Verheerungen an. In der geistigen Erkenntniß, im Willen und in der Vorstellung sollte die Wohlthat der Erlösung wieder erneuert werden. Mit der ganzen Gewalt seines Wortes das Heidenthum, das in alle Richtungen, selbst in's Kloster- und Schulleben eingedrungen war, zu bekämpfen, hatte er sich zur Aufgabe gemacht.

Der Hof von Florenz und sein ganzer liederlicher Anhang wurde durch Savonarola's Predigten immer mehr erbittert, — man arbeitete in Rom ohne Unterlaß gegen ihn; doch auch seine Freunde suchten daselbst für ihn zu wirken; so die begabten Redner aus Florenz: Ricciardo Becchi, Niccolò Pandolfini, Alessandro Bracci und Domenico Bonsi. Auch die Cardinäle Caraffa, Lopez, Capaccio, — die achtenswerthesten Mitglieder des heiligen Collegiums waren Freunde der Sache und Person Savonarola's. Es wurde ein Ausweg vorgeschlagen, die feindliche Partei sollte dadurch befriedigt werden, daß Savonarola von Florenz wegkomme, die Freunde des Predigers dadurch, daß er zu einer kirchlichen Würde erhöht würde. Alexander VI. ließ ihm den Cardinalshut antragen. Er erwiederte in einer Predigt auf den Antrag: „Gott bewahre mich, daß ich von dem Werk, das ich um der Ehre Jesu Christi Willen begonnen habe — ablasse. Ich trage nach keinem andern rothen Hut Verlangen als nach dem, der durch die Gnade des Herrn mich im

Martyrthum mit dem Purpur bekleidet." Alexander VI. war durch diese Antwort selbst erbaut und sagte: „Savonarola müsse ein großer Diener Gottes sein," und verbot, es solle von nun an weder für noch gegen ihn weiter gesprochen werden. So erzählt Cavaliere: Galleria dei sommi Pontefici, Patriarchi, Arcivescovi et cet dell' Ordine de' Predicatori vol. II. p. 98. Auch Burlamacchi, Barsanti und fast alle Biographen Savonarola's erzählen dasselbe.

Pasquale Villari im citirten Werke bestätigt (Vol. I. p. 374) das Faktum, sagt aber, dem Antragsteller habe Savonarola geantwortet: „Kommt in meine nächste Predigt, da werdet ihr die Antwort vernehmen."

Savonarola's Feinde ruhten aber nicht, sie steckten sich unter den Fra Mariano de Gennazano — der am päpstlichen Hofe Prediger war, und durch Benützung seiner Stellung gegen Savonarola, eine nicht sehr ehrenvolle Celebrität erlangte. Er hielt gegen ihn fanatische Predigten und wurde von einigen Dominikanern zu Rom in seinem Vorhaben noch unterstützt. So erzählt der Dominikaner Marquese, er habe diesen Bericht in einem Manuscript der Bibliothek Magliabechiana in Florenz gefunden. Der liederliche Herzog von Mailand, ein besonderer Anhänger des heidnischen Lebens, der Cardinal Giovanni dei Medici, um seines lieben Herrn Vetters in

Florenz willen, und der Cardinal Ascanio Sforza um seinen Herrn Vetters in Mailand willen, schlossen sich den Feinden Savonarola's an. Der Herzog von Mailand, dem Savonarola einen strengen Brief geschrieben, in welchem er ihm seine Unthaten vorhielt und ihm Gottes Strafe ankündete, schwor dem Prediger unerbittliche Rache: „Er wolle nicht ruhen, bis die Asche des Fra Girolamo im Arno begraben sei!"

Fra Benedetto Fiorentino (weiter unten folgt seine Biographie), der gewiß genau von allen den Savonarola betreffenden Vorgängen unterrichtet war, ruft den Herzog von Mailand und die Florentiner an: „O wüthende Sekte (Compagnacci), o giftige Schlange, o leichtsinnig Volk, verhetzt und dumm!" Mit der giftigen Schlange meint er das Wappenbild des Mailänder Herzogs Ludovico il Moro. Moro erbittert darüber, daß ihm von Savonarola — die (wirklich später eingetroffene) Gefangennehmung in Frankreich vorhergesagt wurde — hielt in Florenz einen eigenen Spion, der den Savonarola immer invigiliren mußte.

Wenn wir die Lichtseiten im Leben Savonarola's besprochen haben, so darf es uns schon um der Gerechtigkeiten willen nicht darum zu thun sein, seine Schattenseiten zu umgehen. Das größte Gewicht der Anklagen gegen ihn concentrirt sich auf folgende Punkte: Er predigte

trotz des päbstlichen Verbotes später wieder fort, obwohl er eine Zeit lang inne hielt; er protestirte später gegen seine Excommunication offen als gegen eine ungiltige und hielt Gottesdienst wie früher und ließ sich im Feuer der Rede auch zu Drohungen gegen Rom hinreißen. — Als Lorenzo von Medici auf dem Todtenbette von Savonarola die heiligen Sakramente empfangen wollte, versprach Savonarola nur die Beichte anzuhören, wenn drei Bedingungen erfüllt seien. Lorenzo müsse einen festen Glauben haben, er müsse bereit sein, alles fremde Gut zurückzuerstatten, er solle der Stadt Florenz die alte republikanische Verfassung wieder geben. Die ersten zwei Punkte wurden von Lorenzo eingegangen, als er den letzten vernahm, wendete er sich von Savonarola ab und dieser mußte unverrichteter Sache fortgehen.

Diese Art — im Sinne seines politischen Glaubensbekenntnisses — bei Gelegenheit der Spendung der Sakramente zu wirken — bildet von jeher auch einen Anklagepunkt gegen Savonarola vor dem Forum der Kirchengeschichte. Nun weist aber F. T. Perrens (Paris 1856) in seinem: Jérome Savonarole p. 65 nach, daß diese Erzählung von der Härte Savonarola's eben so unwahrscheinlich als unbegründet sei und nur auf einem Hörensagen beruhe, während er die Scene von einem glaubwürdigen Augenzeugen: Poliziano also schildern läßt:

„Als Lorenzo's Zustand durch 2 Monate sich immer verschlimmerte, sagte er: „man solle ihm Savonarola holen, der einzige vollkommene Ordensmann, den er kenne.“ Der Prior (Savonarola) erschien sogleich, nachdem man ihn gerufen, wie es seine Pflicht war. Er trat zum Sterbenden und fragte ihn, ob er den Glauben habe? dieser antwortete: Ja. Ob er von nun an sittlich leben wolle? Antwort: Ja. Ob er den Tod, wenn er kommt, mit Ergebenheit ertragen wolle? Ja, es kann mir nichts angenehmer sein, wenn es Gottes Wille ist. — Lorenzo verlangte dann die Benediktion und sprach gerührt die Responsorien zu den Gebeten der Kirche. „Das, sagt nun Perrens, ist der einfache und höchst wahrscheinliche Bericht. Perrens bringt nun die äußeren Beweise dafür. Wir führen das hier an, um zu zeigen, wie selbst in diesem Anklagpunkte die Akten noch nicht abgeschlossen sind.

Auch folgende Begebenheit, die am schwersten in die Wagschale fiel, ist von der Geschichte erst jüngster Zeit beleuchtet worden. Savonarola schrieb an die Fürsten (Perrens bringt diese Briefe an den Kaiser, an den König von Frankreich und an den König und die Königin von Spanien) und verlangte ein allgemeines Concil, nicht allein um die Disciplin wiederherzustellen, sondern auch um Alexander VI. als einen unrechtmäßigen Papst abzusetzen. —

Daß Savonarola in dem letzteren Begehren auch für andere wirkte, daß er die Ansicht vieler italienischer und französischer Bischöfe aussprach, daß er von dem auf die Anfrage des Königs von Frankreich kurz vorher abgegebenen Ausspruche der Sorbonne, behufs der Zusammenberufung eines Concils, auch gegen des Papstes Willen, sich mitbestimmen ließ, daß auch Cardinäle seiner Ansicht waren, das sind lauter Umstände, die bei einem Urtheile über diese That miterwogen werden müssen. Marquese meint, es sei vom Cardinal Giuliano della Rovere (nachmals Julius II.) der Rath, diese besagten Briefe an die christlichen Fürsten zu senden, ausgegangen.

Den Brief an den König von Frankreich hatte nun Ludovico Moro aus Mailand auffangen lassen, und selben nach Rom seinem Bruder dem Cardinal gesandt und dieser übergab ihn Alexander VI.

Solche Briefe an die christlichen Fürsten zu schreiben, war nun die Sache Savonarola's nicht — in diesem Punkte hat er offenbar gefehlt — wenn auch im Eifer und im besten Willen.

Marquese bemerkt über diese Briefangelegenheit Folgendes: (San Marco di Firenze lib. II. p. 230.) „Wir können nicht umhin, Savonarola zu tadeln, daß er diesen unvorsichtigen und traurigen Rath befolgt hat. Ein Entschuldigungsgrund wäre nur in der Reinheit seiner Absicht,

und darin zu finden, daß er bestärkt, ja fast getrieben wurde von Beispielen bedeutender Autoritäten im französischen und italienischen Clerus, und daß er nach der Versicherung vieler Cardinäle, die bei der Wahl waren, meinte, Rodrigo Borgia sei nicht der wahre und legitime Papst, sondern ein Wolf, der in die christliche Hürde eingebrochen und ein Ehebrecher, welcher der unbefleckten Braut Christi Schmach bereitet. Wir wollen aber auch zu bedenken geben, wie veränderlich und der Täuschung unterworfen der Menschen Urtheil ist: denn dieselbe Unklugheit oder Tollkühnheit oder derselbe Irrthum, wie man es nun nennen will, der dem Cardinal Giuliano della Rovere den Weg zur päpstlichen Würde nicht verschlossen, hat dem Fra Girolamo Savonarola den Tod eingebracht."

Es erging dem Savonarola gerade so, wie dem Jacopone da Todi. Jacopone, dessen Lieder von Umbrien bis hinab nach Neapel erklangen, wurde von den Colonnas in ihrem Streite mit Bonifaz VIII. benützt. Die Gabe des Sängers sollte als ein Stumbock gebraucht werden, seine damalige Geistesrichtung wurde ausgebeutet, die Bedenken seines Gewissens durch unwahre Berichte entfernt — er wurde bestimmt in das politische Räderwerk seiner Zeit einzugreifen, ein Rad erfaßte ihn und schleuderte ihn in die Nacht des Kerkers, wo er Zeit genug

fand, es zu bereuen, daß er aus seiner Zelle nicht nur seine frommen Lieder wie Nachtigallen hinausfliegen ließ mit ihren Klagen und heiligen Weisen in die Welt, sondern daß er auch in seinen Sturmliedern krächzende Geier hinaussandte, und so von seinem Berufe in der Klosterzelle abgewichen war.

Auch Savonarola's Verderben war das Eingehen in die politischen Zustände seiner Zeit — er war offenbar das größte publizistische Genie in jener Weise, wie Publizistik damals geübt wurde. Es war ein Leichtes, diesen Feuergeist der immer nach Bewegung verlangte, der Unthätigkeit nicht dulden konnte, in jenen Bahnen immer weiter fortzutreiben, zu denen er ohnedieß sich hingezogen fühlte. — Umsomehr müssen alle jene Impulse erforscht werden, von denen er offenbar so weit vorwärts getrieben wurde — bis er auf einem verlornen Posten allein stand — und als ein Opfer derselben Politik fiel — die er zu reformiren getrachtet.

Es ist hier auch am Orte zu erwägen, wie Adrian VI. durch seinen Nuntius Cheregato auf dem Reichstag zu Nürnberg den Geist seiner Zeit und der seiner Regierung vorangegangenen Dezennien bezeichnet wissen wollte. „Es wisse der Papst (Adrian VI.) wohl, daß die lutherische Häresie eine Strafe Gottes für die Verschuldungen der Priester und Prälaten sei, wie einst in Jerusalem, so sei

auch das Verderben vom Tempel ausgegangen, und es müsse vorerst das Haupt und darnach die Glieder des kranken Körpers geheilt werden. Es seien verabscheuungswürdige Dinge geschehen und habe eine arge Verkehrtheit geherrscht."

Wie nun Savonarola durch das Zusammenwirken seiner Feinde verurtheilt und dem weltlichen Arm zu Florenz übergeben wurde, das gehört in eine eigene Biographie.

Merkwürdig ist, daß Einer der Richter den Vorschlag machte, Savonarola nur gefangen zu setzen, um mindestens seine schriftstellerische Thätigkeit der Welt noch nutzbar zu machen. Er wurde weitaus überstimmt.

Hier sollen einige wichtige Momente aus den letzten Stunden Savonarola's folgen.

Mit einer rührenden Andacht empfing er die heiligen Sakramente auf den Knieen vor seinem Tode, und mit kräftigen Worten des Trostes richtete er seine beiden Todesgefährten auf. Weder die Schmerzen der oft angewendeten Tortur noch die geistigen Leiden, die ihm seine Gegner bereiteten, konnten ihn in seiner unerschütterlichen Hoffnung auf die göttliche Gerechtigkeit irre machen.

Das zeigt sein Gebet, welches er sprach, als er vom Priester, der ihm die letzte Wegzehrung reichte — die heilige Hostie in die Hände bekam, und das also lautet:

„Herr, ich weiß, daß du die vollkommene, untheilbare Dreieinigkeit bist, Vater, Sohn und heiliger Geist, ich

weiß, daß du das ewige Wort bist, herabgestiegen in den Schooß der seligen Jungfrau Maria und an's Kreuz erhoben, um dein Blut für unsere Sünden zu vergießen. Ich bitte dich: dein Blut möge mir zur Vergebung meiner Sünden werden wie auch zur Vergebung jedes Aergernisses und jedes Schadens, die über diese Stadt gekommen sind, wie auch zur Vergebung aller meiner unwissentlichen Sünden." Als er mit seinen Gefährten vom Kerker hinausschritt auf den Todesplatz, mußte ihm ein Dominikaner von Maria Novella das Ordenskleid abfordern. Er gab es hin mit den Worten: „Heiliges Kleid, wie sehr habe ich nach dir Verlangen getragen! Du bist mir durch die Gnade Gottes gegeben worden, und ich habe dich bis zur Stunde ohne Makel erhalten. Auch jetzt will ich nicht lassen von dir, aber du wirst mir entrissen."

Als Bischof Paganotti von Vasona bei der öffentlichen Degradation mit bebender Stimme die Worte sprach: Separo te ab Ecclesia militante (Ich trenne dich von der streitenden Kirche) setzte er in der Verwirrung hinzu „et triumphante" (und triumphirenden) darauf erwiederte Savonarola ruhig: „Militante non triumphante: hoc enim tuum non est." (Von da streitenden nicht von der triumphirenden, denn das kannst du nicht!)

So berichtet Villari Vol. II. p. 208, Burlamacchi führt die Worte italienisch an (pag. 129). Della mili-

tante si, ma della triumphante no, questo a voi non si appartiene. Sind diese wichtigen historischen Momente hier angedeutet, dann wird man auch die Urtheile großer Päpste und Heiligen in der katholischen Kirche verstehen und würdigen können, die wir hier zum Verständniß der Savonarolafrage folgen lassen.

Rafael von Urbino wies dem Savonarola 10 Jahre nach seinem Tode unter Julius II. bei seiner Disputa del Sacramento im Vatikan einen Platz unter den Kirchenlehrern an, gewiß die beste theologische Rehabilitation und eine Probe seiner Unschuld und zugleich eine Demonstration gegen seine Feinde.

Der Papst hätte dieses sicher nicht geduldet, wenn Savonarola das Papstthum beschimpft hätte. Bei der Vorliebe Julius II. für Rafael und für die Kunst überhaupt ist sicher anzunehmen, daß der Papst früher die Cartons Rafaels gesehen und mit jener Darstellung mindestens einverstanden war, wenn nicht, was aus dem Charakter Julius II. und seinem Verhältniß zu Savonarola noch eher anzunehmen ist — Rafael von ihm geradewegs den Auftrag erhalten hat, den Savonarola auf jene Stelle zu malen. Bottonio erzählt, daß Julius II. in seiner Gegenwart im Kloster della Quercia zu Viterbo ausgesprochen habe: Savonarola und die beiden Gefährten seines Todes seien würdig, in das Buch der Heiligen eingeschrieben zu werden. Es ist

uns dieß ein noch nicht hervorgehobener Beweis — daß Julius II. schon als Cardinal unter Alexander VI. ein Freund Savonarola's war, — welchem eine Rehabilitation — soviel es noch in seiner Gewalt lag, angedeihen zu lassen, dem Papst eine Gewissenspflicht zu sein schien. (Siehe die Anmerkungen Bottonio's zum Leben des Savonarola von Burlamacchi p. 195. Lucceser Ausgabe 1764.) Außerdem waren Savonarola's aufrichtige Bewunderer: Clemens VIII., Benedict XIV., der heil. Philippus Neri, die heil. Caterina Ricci, der heil. Sebastian Maggi, die heil. Maria Bartolomea Bagnesi, Caterina da Racconigi, Colomba di Rieti, u. A. (Siehe Marquese S. Marco p. 93.) Derselbe sagt auch in seiner Vorrede zu den Briefen Savonarola's: „Man muß in seinem Urtheile über Savonarola nicht katholischer sein wollen als es diese Heiligen gewesen sind, welche ihn als eine auserwählte Seele hoch in Ehren gehalten haben."

Die heil. Caterina de Ricci verehrte Girolamo Savonarola und seine beiden Gefährten im Martyrium als Heilige. Im Jahre 1850 wurde in Prato bei Ranieri Quasti ein aufgefundenes Gedicht von ihr veröffentlicht, welches sie nach der Genesung von einer Krankheit, bei welcher sie Girolamo's Fürbitte angerufen, abgefaßt. Der Titel lautet: „Lauda composta per riconoscimento del primo e secondo miracolo fatto dal Signore sopra suor

Catarina de Ricci, mediante le prece delli vitoriosissimi martiri Beato Jeronimo beato Domenico, Beato Silvestro."

Gerade zur Erklärung des Obigen taugt, was Rio berichtet in l'art chretién Tom. II. p. 461: „Im Verlauf des 16. Jahrhunderts gab man sich nicht mehr damit zufrieden an die Unschuld Savonarola's zu glauben, man glaubte auch an seine Heiligkeit und das verbreitete sich derartig unter der Christenheit, daß die römische Kirche es für eine Pflicht hielt, den Proceß Savonarola's zu untersuchen, um zu ersehen, welchen Antheil Alexander VI. an seiner Verurtheilung genommen. Das geschah bei Gelegenheit der Seligsprechung der Caterina de Ricci, welcher der Vorwurf gemacht wurde, sie habe seine (Savonarola's) Fürbitte wie die eines Heiligen angerufen. Während der Zeit dieser Untersuchung betete Philippus Neri, der ein Bild Savonarola's mit einer Gloriole um das Haupt in seinem Zimmer hatte, mit einer ängstlichen Andacht: es möge dieser heroische Vorkämpfer des christlichen Glaubens einer zweiten Verurtheilung entgehen. Als das Andenken Savonarola's rein aus dieser Untersuchung hervorging, gab sich Philippus einem wahren Jubel hin, welchen eine große Menge mit ihm theilte, die dieses Resultat mit der, einer Canonisation gleich hielt. Damals ließ man zu Rom ungehindert

Medaillen und Bilder Savonarola's verbreiten, auf denen er „der selige Bruder Geron. Savonarola Doktor und Martyr" genannt wurde." (Bartoli p. 183.)

Wenn in Florenz aber nach dem Tode Savonarola's das Heidenthum in der Literatur wieder hereinbrach — so wirkten doch gerade bei den Malern die Predigten Savonarola's nachhaltig, denn die christliche Schule hat von seinem Tode an durch das 16. Jahrhundert die Oberhand über die heidnische behauptet.

Gegen die grundlose Anschuldigung des Deutschen Rumohr, welche der Italiener Ranalli in seiner Storia delle Belli Arti in Italia nachplappert: „Savonarola sei ein Bilderstürmer und Feind der Kunst gewesen und habe selbst die Bilder Angelico's in S. Marco zerstören wollen," führt Marquese den unzerstörbaren Beweis an: daß dann so viele Maler und Bildhauer nicht seine Anhänger gewesen wären, und daß die begeistertsten Verehrer Savonarola's auch nach seinem Tode die christliche Kunst fort und fort gepflegt haben. Nicht gegen die Kunst, sondern gegen das Verderben in der Kunst und durch dieselbe war er aufgetreten. — Die edle Dame Camilla Ruccellai durch Savonarola's Predigten ganz und gar einem heiligen Leben zugewendet, stiftete das Kloster zur h. Caterina de Siena in Via Larga zu Florenz und beschloß dort unter den gottgeweihten Jung-

frauen ihr Leben. Nun wurde aber gerade in dieser Kirche eine seltene Pracht in Malerei und Bildhauerei entfaltet, was sicher nicht geschehen wäre, wenn der Gewissensrath jener heiligmäßigen Frau je die Anschuldigungen Rumohrs und seiner Nachbeter verdient haben würde. Nicht nur die Observanz von S. Marco, auch die edle Liebe zur Kunst, die in diesem Hause gewaltet, war in die Stiftung der Camilla Ruccelai übergegangen.

So viel meinten wir aus dem Leben Savonarola's bringen zu sollen, um sein Verhältniß zur Kunst in das rechte Licht zu stellen. Nun lassen wir eine Lebensskizze eines seiner Schüler folgen, der durch ihn von der heidnischen Kunst zur christlichen berufen, und der durch eine eigenthümliche Veranlassung auch ein Ordensgenosse Savonarola's geworden. In den Lebensabrissen zweier von seinen Schülern, des Fra Bartholomeo und des Benedetto Fiorentino, werden noch einige Momente aus dem Leben Savonarola's vorgeführt.

XIV.

Fra Bartholomeo della Porta.

Vasari widmet dem Fra Bartholomeo, der als Künstler und als sittlicher Charakter gleich groß dastand, eine Biographie von 16 Seiten. Marquese geht in die Details

seines Lebens ein. Er beschreibt seine Bilder, hat aber auch fleißig in den Archiven jener Dominikanerconvente, in denen Bartolomeo gelebt, nachgeforscht — und viele interessante Daten über ihn ans Licht gebracht.

Geboren wurde er 1469 in Savignano oder Savigliano, einem sehr kleinen Weiler 3 Stunden von Prato, 5 Stunden von Florenz. Sein Vater hieß Paolo und wurde del Fattorino genannt. Er bekam den Namen Bartolomeo, in der Toskanischen Mundart: Baccio. Einige Jahre später wurde ihm ein Bruder geboren, der den Namen Peter erhielt. Der Vater machte sich durch seine Arbeitsamkeit und Klugheit ein Vermögen, er kaufte sich Grundstücke in Val d'Elsa und in San Donato in Poggio und auch ein Haus in Florenz. Es scheint bei Paolo's Söhnlein frühzeitig das Talent zum Zeichnen aufgetaucht zu sein; der Vater sendete ihn deßhalb nach Florenz zu einigen Verwandten, die er in seinem eigenen Hause wohnen hatte. Dies Haus lag bei der Porta di San Pier Gattolini. Von der Lage dieses Hauses am Stadtthor bekam der Knabe unter seinen Genossen den Namen Baccio della Porta; ein Name, mit dem er als Künstler bereits Jahrhunderte überlebt hat. Sein Vater Paolo wollte aber das Söhnlein nicht so geradewegs und ohne Aussicht auf einigen Erfolg dem Kunstmoloch in die Arme werfen; er nimmt den Knaben

daher mit' zum berühmten Florentiner Bildhauer und Baumeister Benedetto da Maiano, daß dieser ihn über seine Fähigkeiten ausforschen und dem Vater sagen möge, ob es sich der Mühe lohne, ihn der Kunst zu widmen.

Wie mag der kunstsinnige Knabe die Augen weit aufgemacht haben, als er an seines Vaters Hand unter den Wundern der Architektur in Florenz zum erstenmal wandelte und in seine empfängliche Seele die vielen Bilder von Kirchen und Pallästen nach und nach einzogen?

Wie bange und mit klopfendem Herzen mag er auf den Mund Benedetto's hingesehen haben, als dieser die mitgebrachten Zeichnungen prüfend angeschaut, und sich zum Urtheilsspruch rüstete über Leben und Tod! Und wer kann sich in den Herzensjubel des Knaben hineindenken, als sein Talent und sein Beruf zur Kunst in anerkennenden und aufmunternden Worten von des Meisters Lippen quoll!

Benedetto war ein eigenthümlicher Mann. Ihn hat eine Verlegenheit, in die er gebracht wurde, auf seine rechte Kunstfährte verholfen. In seiner Jugend war er berühmt durch Holzschnitzereien. Einst mußte er nun für den König von Neapel einen prachtvollen Schrein anfertigen. Der Meister geht mit seiner Arbeit auf's Meer und fährt über Livorno nach Neapel. Der König, in der Freude über seinen neuen Kasten, versammelt alle Hofherren um

sich. Die Kiste wird aus dem Schiffe in einen Saal des königlichen Pallastes geschleppt. Der Künstler des Lobes versichert und gewärtig, öffnet die Kiste selbst, läßt den Kasten herausheben, und ringsum fallen die Stücke herunter. Bei der stürmischen Fahrt waren Wogen über das Schiff gestürzt — die Arbeit durch das Meerwasser durchnäßt geworden und das Kunstwerk an vielen Stellen aus dem Leim gegangen. Statt der gehofften Bewunderung — entsteht ein allgemeines Gelächter Der vernichtete Künstler bessert wohl in kurzer Zeit den Verfall seines Kunstwerks wieder aus, aber die Scene hat er nicht vergessen. Er schwört von nun an in Marmor zu arbeiten, der nicht aus dem Leim geht, und Palläste zu bauen, denen die salzigen Meeresfluthen nichts anhaben können. Er starb 54 Jahre alt 1498 in Florenz und liegt bei dem Kunstgenossen Donatello in S. Lorenzo daselbst begraben. (Vasari II. 451—459.)

Von diesem vielgeprüften Benedetto wird nun der kleine Baccio auch geprüft — er findet in ihm Talent genug, und sagt zu seinem Vater, er solle den Jungen zum Meister Cosimo Rosselli in die Lehre geben.

Cosimo Rosselli war ein schlauer Kamerad. Er hatte einst durch eine List, die Vasari (II. 378) beschreibt, sich unter vielen andern Mitbewerbern einen Preis vom Papst errungen. Cosimo war damals schon alt und überließ das meiste seinen beiden Gehülfen Piero di Cosimo und

Mariotto Albertinelli. Dem Alten war es mehr um Geld zu thun, er blieb daher nicht lange bei der Staffelei, bald warf er jeden Tag den Pinsel weg und setzte sich zum Schmelztiegel, umgeben von Schwätzern und Phantasten, die seinen Experimenten des Goldmachens zusahen; der Unglückliche hatte sich auf Alchymie geworfen. Der Mann besaß offenbar Talent, noch existiren Werke aus seiner Jugend, die Achtung verdienen. Auch das Berliner Museum hat von ihm (Toskana-Schule Nr. 63) eine Maria mit dem Kinde und dem heiligen Franziskus. Die Gier nach Gold hat ihn in seinen alten Tagen der Kunst entfremdet.

Die beiden Gehülfen des alten Cosimo waren leichtfertige Gesellen, und nicht die Leute, die sich die Mühe gegeben hätten, einen Knaben zu unterrichten. Unter diesem Kleeblatt befand sich der Knabe — der von Haus die beste religiöse Erziehung mitbekommen — im höchsten Grade unbehaglich. Doch schloß sich sein freundschaftbedürftiges Gemüth etwas dem Albertinelli an, der noch sehr jung war, und mit dem er sich gerne über Kunst und Künstler unterhielt.

War das Tagewerk vollendet — so verlegte sich der Meister auf das Aufsuchen des Steines der Weisen, Piero kletterte an den Abhängen, um seltene Pflanzen zu suchen, Mariotto cultivirte die Weinstuben, Baccio besuchte die Kirchen. Trotz dieser wunderlichen Umgebung bewahrte

Baccio ein unverdorbenes Herz und die Reinheit seiner Sitten. Ihn zogen ausgezeichnete Predigten an — und als ein Ideal schwebte ihm das Streben und Leben Angelico's vor den Augen.

Baccio hatte es bald weg, daß bei Cosimo Rosselli nicht viel zu lernen sei — er und Mariotto bezogen nun das Haus von Baccio's Vater an der Porta di San Pier Gattolini, studirten den Leonardo da Vinci und arbeiteten sonst auf eigene Faust — bald war Baccio's Geschicklichkeit bekannt. Damals betrieben die Florentinermeister gewöhnlich auch die Goldschmiede- und Bildhauerkunst, so Leonardo da Vinci, Sandro Botticelli, Lorenzo di Credi u a.

Lorenzo von Medicis hatte seinen Garten bei S. Marco mit plastischen Werken des Alterthums und auch aus der damaligen Zeit angefüllt, dieser Garten wurde von den strebsamen Künstlern besucht und darin Studien gemacht. Schon um diese Zeit malte Baccio viele Madonnen für verschiedene Kirchen. Eine Maria Verkündigung ober der Sakristeithür in S. Marco wird für ein Werk Baccio's gehalten.

Besonders fühlte sich der Jüngling Baccio von dem gewaltigen Geiste Girolamo Savonarola's angezogen.

Die mächtige Wirkung, die das Auftreten dieses Mannes auf die Jünger der Kunst ausgeübt hat, zeigt sich in den merkwürdigen Geschicken des Fra Bartolomeo.

Als Savonarola im Jahre 1490, nachdem er 1482 sich nur kurze Zeit in Florenz aufgehalten, wieder dahin kam, hörte Baccio zum ersten Male von ihm im Mediceergarten sprechen. Bald fesselte ihn die Beredtsamkeit und das ganze Wesen dieses außerordentlichen Mannes derartig, daß er seine Freundschaft suchte und sie erwarb. Er war von nun an der eifrigste Zuhörer seiner Predigten, einer seiner ergebensten Schüler.

Bald hatten sich in Florenz zwei Parteien gebildet. Die Piagnoni (ein Spottname, gleichbedeutend mit dem deutschen „Heuler", weil sie über die schlechten verdorbenen Zeiten klagten) wurden die Anhänger Savonarola's, Compagnacci, die gesellschaftlichen Lebemänner und Weltgenießer, dessen Feinde genannt. Um diese Zeit malte Baccio das ausgezeichnete lebensvolle Porträt Savonarola's (einen Kopf im Profil) mit der Unterschrift: „Hieronymi Ferrariensis vera effigies." — Nach vielen Eigenthümern besitzt es gegenwärtig ein Herr Ermolao Rubieri in Prato. — In dieselbe Zeit fällt die Anfertigung des berühmten vielbesprochenen Freskobildes: Das jüngste Gericht in der Gottesackerkapelle des Spitals Santa Maria nuova. Unter den Aposteln findet sich unten einer mit dem Kopf Fiesole's.

Am 8. April 1498 brach der Sturm des zu allen Zeiten leicht aufgehetzten Volkes (diesmal hatten die

Arrabbiati das edle Werk begonnen) gegen den unliebsam geworbenen Reformator und seine Anhänger los. Die Freunde Savonarola's suchten sein gefährdetes Leben zu vertheidigen. Unter der Anführung des Francesco Valori und im Verein mit an 200 Klosterbrüdern setzten sie das Kloster in Vertheidigungszustand. Baccio della Porta von Haus aus zum Frieden geneigt und durchaus keine Soldatennatur, war doch ein zu edler Mensch — als daß er sich nicht überwunden, und zur Vertheidigung seines Freundes nicht Leib und Leben dargeboten hätte. Die Arrabbiati legten Feuer an das Kloster. Die Piagnoni begannen auf den Feind zu schießen und Steine zu werfen. Der Kampf zog sich in die Kirche. Valori, der sich, als er sah, die Vertheidigung sei vergeblich — flüchten wollte, wurde vom Volke erschlagen. Ein Deutscher ging auf die Kanzel und schoß kaltblütig und unbarmherzig unter die Arrabbiati hinein. Flüche, Gotteslästerungen und Todesröcheln erfüllten das entweihte Gotteshaus. Savonarola und viele seiner Brüder beteten auf der Erde liegend im Chor. Während dem brachen die Arrabbiati auch über die Gartenmauer von hinten herein. Baccio sah, daß sein Leben wahrscheinlich verloren sei. In dieser Bedrängniß rief er Gott an, und machte das Gelübde, daß er, wenn er heil aus dieser Gefahr komme — in den Orden der Prediger eintreten und zeitlebens ein Bruder in demselben bleiben wolle.

Savonarola, um dem Kampf ein Ende zu machen, überlieferte sich selbst seinen Feinden; Baccio wurde nun Zeuge des eben so gräßlichen als furchtbaren Geschicks seines innigen Freundes. Mit dem Scheiterhaufen, auf dem der Leichnam Savonarola's verbrannt wurde, war auch in Baccio die glühende Liebe zur Kunst auf Jahre lang erloschen.

Baccio hielt sein Gelübde. Nachdem er seine Vermögensangelegenheiten bezüglich seines jüngeren geliebten Bruders Pietro geordnet, ließ er sich am 26. Juli 1500 in den Predigerorden aufnehmen. Er war damals 32 Jahre alt und wurde für den Chordienst bestimmt. Im folgenden Jahre legte er die Profeß ab und lebte 17 Jahre im Orden bis zu seinem Tode.

Das Geschick seines innigsten Freundes hatte ihn niedergeschmettert. Die Welt, welche heute Hosianna singt, und morgen ihren Heiligen zu Galgen und Scheiterhaufen verurtheilt, mußte ihn anekeln. Er machte jetzt Studien und empfing die Weihe zum Diaconus. Er hatte im Kloster einen neuen Freund gefunden in dem früheren Jünger Savonarola's dem P. Santi Pagnini, einen gründlichen Kenner der heiligen Schriften und der orientalischen Sprachen. Sechs Jahre lang ließ Bartolomeo sein Kunsttalent brach liegen. Als Santi Pagnini Prior von S. Marco wurde, bewog er seinen Freund und Unter-

gebenen, sich der Kunst wieder zuzuwenden. Sein erstes Bild war der h. Bernhard — eine ausgezeichnete Composition, für die Benediktinerabtei in Florenz. Es ging anfangs dieses Jahrhunderts in die florentinische Akademie über. Jetzt erst begann die ruhmvolle Thätigkeit des Malers. In diese Zeit fällt das Bild ober der Pforte des kleinen Speisesaals in S. Marco: Christus mit den Jüngern in Emaus. Es ist im Style Leonardo da Vinci's.

Im Jahre 1506 kam Raphael von Urbino, damals in seinem 24. Jahre nach Florenz. Fra Bartolomeo stand im 38. Jahre. Um diese Zeit war Leonardo und Michelangiolo schon von Florenz fort und Bartolomeo glänzte allein als der Stern der Florentiner Schule. Raphael und Bartolomeo schlossen eine innige Freundschaft — sie schätzten sich so sehr, daß einer des andern Schüler wurde, einer vom andern etwas lernen wollte und so wurden sie sich gegenseitig Schüler und Meister zugleich Raphael stand höher in der Perspektive, Bartolomeo in der Farbe. Raphael weilte zwei Jahre in Florenz. Eine Note der deutschen Ausgabe Vasari's (von Schorn und Förster) bemerkt über diesen Umstand: Bottari zweifelt, ob Fra Bartolomeo noch in der Perspektive von Raphael habe lernen können. Aber Lanzi bemerkt mit Recht, daß Raphael bei seinem Meister Perugino gerade in

der Linienperspektive vortrefflichen Unterricht genossen und seine Fertigkeit darin schon in den Cartons für den Dom von Siena bewährt habe. Uebrigens war Bartolomeo der erste, welcher das von Leonardo aufgestellte System der Lasuren ausbildete. Er legte die Untermalung mit brauner Farbe an und arbeitete mit durchsichtiger darüber. Dadurch erreichte er eine ausnehmende Kraft, Gluth und Saftigkeit der Farben und ein tieferes Helldunkel. — Ausgezeichnet ist er überdieß durch den Adel seiner Charaktere und Bewegungen, die Freiheit und Größe seiner Formen, die Einfachheit seiner Gewandmotive.

Als Bartolomeo nach Venedig kam, war ihm dort auch ein Trost beschieden. Er sah in seinem Ordenshaus in San Giovanni und Paolo die Kunst gepflegt von seinen Brüdern den Malern Fra Pensaben und Maraveja, vom gelehrten Alterthumskenner und Architekten Fra Francesco Colonna, und vom Veroneser Fra Giovanni Giocondo, der mit Erfolg die Wasserbaukunst betrieb und zugleich lateinische Klassiker herausgab. Wie mußte dem Fra Bartolomeo der herrliche Bau der Kirche Giovanni und Paolo erheben — in dem ebenfalls frühere Ordensbrüder durch ihr mächtiges Talent und ihren Sinn für Schönheit — den Steinmassen Ausdruck verliehen haben!

Hier bekam er vom Prior auf der Insel Murano den Auftrag, zu jenem Bilde, welches die heil. Katharina

und die heilige Magdalena darstellt — und das jetzt noch in San Romano zu Lucca als das schönste Werk des berühmten Meisters bewundert wird.

Wären auch alle anderen Arbeiten Bartolomeo's verloren gegangen, dieses einzige würde ihm einen Platz unter den besten Malern Italiens anweisen.

Im Jahre 1509 gründete Bartolomeo eine Malerschule in San Marco zu Florenz. Marquese hat herausgefunden, in welcher Localität des Klosters diese Schule gelegen war, aus der Chronik, die über die Anwesenheit Leo X. daselbst verhandelt. Darin heißt es: Es wurde ein Mahl bereitet neben dem Waschhaus und Hospiz, welches bei der Malerkunst ist (quod prope artem pictoriam est).

Diese Anwesenheit Leo X., der eigens zur Feier der Kirchweihe am 30. November 1516 geladen wurde, und mit seinem ganzen Gefolge, die Kriegsleute mit einbegriffen, gekommen war, scheint die Frieden und Ruhe liebenden Klosterbrüder, die an den Lärm der Diener und das Waffengerassel der Soldaten nicht gewohnt waren, in eine gelinde Verzweiflung versetzt zu haben. Besonders die Forderungen und das Gelärme der Gewaffneten und vielleicht noch mehr der Ungewaffneten erregten allgemeines Mißbehagen — welchem der Chronist des Klosters (Annal. Sancti Marci fol. 29. a tergo.) in folgenden Worten

einen eben so zornmüthigen als kräftigen Ausdruck verlieh: magnus infernus extitit nobis illa dies (dieser Tag war für uns eine wahre Hölle). Wer wird nicht in Anbetracht dieser Worte unwillkürlich zur Heiterkeit bewegt? Auch die Geduld bescheidener Klosterbrüder hat ihre Gränzen.

Die Schüler, welche aus obenerwähnter Schule hervorgegangen, erwähnen Vasari und Lanzi: Fra Paolino da Pistoja, Benedetto Cianfanini, Gabriele Rustici und Cechino del Frate; dann Fra Andrea und Agostino.

Unter vielen Bildern, welche Bartolomeo damals malte, von denen einige auch noch existiren, ist eines der schönsten und bekanntesten die sogenannte Madonna di Lucca — im Dome zu Lucca. Man kann selbst die Photographie dieses Bildes, welche doch den Farbenzauber nicht wiedergibt, nicht ohne Rührung anschauen. Im Angesicht Maria's und des Kindes der Ausdruck einer überirdischen Lieblichkeit. Zwei Engel halten eine Krone über ihr Haupt, an beiden Seiten stehen die edlen Gestalten Johann der Täufer und Laurentius; zu Füßen der sel. Jungfrau spielt ein auf einem Steinsockel sitzender Engel eine Laute. Ueber dieses Bild ist in Lucca 1828 eine eingängige Beschreibung in Briefesform erschienen unter dem Titel: „Due lettere del Marchese Antonio Mazzarosa al Signor Pietro Giordani.“

Marquese bringt aus den Klosterurkunden verschiedene Verträge und langwierige Prozesse. Die Besteller der Bilder wollten öfter das bedungene Honorar nicht bezahlen, und fingen, nachdem sie die Bilder besaßen, erst zum Schachern an. Um diese Geldangelegenheiten bekümmerte sich Bartolomeo nie persönlich, er für seine Person nahm ja das Honorar nicht — und dem jeweiligen Klostersyndikus lag es ob, sich mit den schmutzigen Kunstfreunden herumzuzanken, die wohl schöne Bilder haben, aber das schöne Geld dafür nicht hergeben wollten. Es läßt sich denken, wie angenehm ein Künstler durch derlei Knausereien seiner „Kundschaften" berührt werden mußte, wenn er das Geld benöthigte, und sich selber darum balgen mußte. Darüber war nun eben der Klosterbruder hinaus.

Im Jahre 1514 sehen wir Bartolomeo über Siena und Viterbo nach Rom wandern. In Maria della Quercia mit seiner herrlichen Luft und Lage bei Viterbo scheint er sich einige Zeit im Convente seines Ordens aufgehalten zu haben; er begann dort zwei Bilder zu malen, eines wurde fertig, eines blieb unvollendet. Als er nach Rom kam, stand dort das Kunstleben unter dem jüngst gewählten Leo X. in der vollsten Blüthe. Raphael malte im Vatican die Attilascene und St. Petrus im Gefängniß, Michael Angiolo modellirte an seinem berühmten Werke der Bildhauerkunst, dem Moses für das Denkmal Julius II.

in der Kirche Pietro in vincoli. Fra Giocondo und Giuliano da San Gallo hatten für Bramante die Bauführung von St. Peter übernommen. Mit welcher Freude mögen sich die Freunde Raphael und Bartolomeo begrüßt haben! Was mag hingegen im edlen Gemüth Bartolomeo's vorgegangen sein, als er den Fra Mariano Fetti, einen früheren Genossen fand. Fra Mariano war ein Anhänger Savonarola's und Zeuge seines Endes, aber ein sehr wetterwendischer unsteter Charakter. Nach des Reformators Tode wendete er sich wedelnd an die mächtigen Medizeer, stieg in der Gunst Leo X., an dessen Hofe er seine geselligen Gaben, seinen treffenden Witz verwerthete, und jene Rolle spielte, die damals an den Höfen als die eines lustigen Rathes bezeichnet wurde. Er trat in den Cisterzienserorden. Mit dem Amte des Siegelbewahrers (l'ufficio del Piombo) betraut, war er eine wichtige Person geworden und konnte Künstlern viele Gunst zuwege bringen. In der Kirche San Silvestro a monte cavallo, die er vom Papst für seinen Orden erhielt, beschäftigte er viele Maler. Auch von Bartolomeo ließ er einen Petrus und Paulus malen. Die Originalcartons befinden sich in der Akademie der schönen Künste in Florenz. Es ist wahr, daß sich im Style Bartolomeo's Uebergänge finden wie bei den Farben des Regenbogens. Hier sagt man, habe er sich Michael Angiolo zum Muster genom-

men. Uebrigens sind diese Apostel so schön, daß sie von den Künstlern nach Aussage von Bottari und Pungileoni allgemein für eine Arbeit Raphaels angesehen wurden. Rumohr in seinen Italienischen Forschungen (Berlin Nikolai 1831) III. Bd. S. 72 ist bestrebt, den Bartolomeo herabzudrücken. Er will es gar nicht zugeben, daß Bartolomeo den Gottvater von Engeln umgeben am Seitenaltar zu S. Romano in Lucca gemalt habe — Raphael, meint er, habe ihm geholfen. „Wie", ruft Rumohr aus, „hätte er denn aber hier ein Gefühl, eine Kenntniß der Formen darlegen können, welche, wären sie sein Eigenthum, ihn dem Raphael ganz gleich stellen würden." Eine ganz eigenthümliche Argumentation. Der Schluß wäre also zu formuliren: dem Raphael darf Bartolomeo nicht ganz gleichgestellt werden und darum kann dieses Bild nicht von ihm sein. — Nach einem Aufenthalt in Rom von ungefähr 2 Monaten kehrte Bartolomeo nach Florenz zurück, im Sommer 1514. Die Aufregung — die angestrengte Arbeit, der Umgang mit den Kunstgenien damaliger Zeit, die Hitze, das Alles machte ihn krank. Er zog sich ins Dominikanerhospitz nach Pian di Mugnone mit zweien seiner Schüler zurück, und setzte hier, selbst während der Krankheit nach Thunlichkeit seine Arbeiten fort. Die Zeitgenossen rühmen ihn als einen sittlichen, reinen, unbescholtenen, und daher

uneigennützigen Charakter, und als einen Ordensmann, der seinem Gelübde in jeder Richtung treu geblieben. Er war auch ein Freund der Poesie, obwohl nichts von dem, was er geschaffen haben mag, aufbewahrt worden Nur auf der Kehrseite eines Cartons findet sich, von seiner Hand geschrieben, eine Strophe seines Meisters Savonarola, die wenigstens für denjenigen auch charakteristisch ist, — der sie — als ein Gebet seinem Werke beigefügt. Die Stelle findet sich auch in Audin de Rians: Poesie di Jeronimo Savonarola Firenze 1847 p. 27. Sie lautet:

Tutto sei, dolce Iddio, Signore eterno,
Lume conforto, e vita del mio cuore.
Quanto più mi ti accosto, allor discerno
Chel' allegrezza è senza te dolore;
Se tu non fossi, il ciel sarebbe inferno;
Chè chi non vive teco, sempre muore.
Tu sei quel vero e sommo ben perfetto
Senza il qual torna in pianto ogni diletto.

Alles bist Du süßer Gott und ew'ger Meister,
Licht und Trost und Leben meines Herzens!
Je mehr ich nahe Dir, je mehr erkenn' ich,
Daß alle Freude ohne Dich nur Schmerz ist.
Wenn Du nicht wär'st, so wär' der Himmel — Hölle
Wer nicht mit Dir lebt — wird beständig sterben.
Du bist das wahre und vollkomm'ne Gut,
Der's nicht besitzt, dem wird die Freud zum Leide!

Ende 1514 und Anfangs 1515 hielt sich Bartolomeo in Lucca bei seinem Freunde Santi Pagnini, Prior des Convents San Romano auf; in diese Zeit fällt die Arbeit des Madonnenbildes mit Heiligen für die Kirche San Domenico in Pistoja, für welches nach dem Contract 100 Dukaten gezahlt wurden. Wir übergehen hie das Anführen vieler anderer Werke, welche Bartolomeo in seinen letzten Lebensjahren geschaffen. Es ging ihm wie seinem Freunde Raphael, der auch in seinen letzten drei Lebensjahren die größte Thätigkeit entwickelte. Ein von einem Schriftsteller des 16. Jahrhunderts (Alessandro Guardini: Bibliografia Pratese) angeführter Zwischenfall aus dem Leben Bartolomeo's weist nach, wie er vom König von Frankreich eine Berufung erhielt. Wahrscheinlich hinderte ihn seine Kränklichkeit diesem Rufe Folge zu leisten.

Er kam nämlich in Begleitung eines anderen Dominikaners nach Castruccio und lebte dort in Gesellschaft seines Onkels Giusto, dem er sich jedoch anfangs nicht zu erkennen gab. Erst nach einigen Tagen, als sie unter einer Eiche in der Nähe einer sprudelnden Quelle beisammensaßen, fragte Bartolomeo: Giusto, sagt mir, ist nicht ein Neffe von Euch ein Klosterbruder geworden? — Ja wohl, sagte Giusto, Weitere Frage: Wenn Ihr ihn sehen würdet, möchtet Ihr ihn auch wieder kennen? Giusto

sah den Fragesteller bedenklich an — und mit dem Ausruf: Ach, Ihr seid es ja! — umarmte er seinen Neffen auf die herzlichste Weise. Bei dieser Gelegenheit versprach der Neffe dem Onkel, er wolle länger bei ihm bleiben, wenn er wieder komme, weil ihn der König von Frankreich berufen. Der Name Bartolomeo's muß also auch zu seiner Zeit schon an den kunstliebenden Hof nach Paris gedrungen sein. Ein Bild, wie Christus der heiligen Magdalena als Gärtner erscheint, war eine der letzten Arbeiten Bartolomeo's. Er malte es für das Kloster seines Lieblingsaufenthaltes in Pian de Mugnone. Vielleicht in einer Ahnung seiner baldigen Einkehr in's Vaterhaus schrieb er unter das Bild die Worte des hohen Liedes: Ich habe den gefunden, den meine Seele liebt. (Inveni, qnem diligit anima mea!)

Dadurch, daß er zumeist unter einem offenen Fenster im Luftzuge arbeitete, hatte er sich ein hartnäckiges Uebel zugezogen. Die Aerzte schickten ihn in das Bad San Filippo, die Krankheit aber wollte sich nicht heben. Bartolomeo war von je ein Obstfreund. Eines Morgens nahm er zum Frühstück mehr Feigen als es für seinen Zustand dienlich war — er bekam ein heftiges Fieber, welches ihn in seinem 48. Jahre am 8. Oktober 1517 dahinraffte. Zu San Marco in Florenz wurde ihm in der Sepultura fratrum Prædicatorum ein ehrenvolles Grab bereitet.

In der ersten Ausgabe Vasari's steht über Bartolomeo folgende Inschrift:

Apelle nel colore, e l' Buonarotto
Imitai nel disegno; e la natura
Vinsi, dando vigor 'n ogni figura
E carne, ed ossa, e pelle, e spirti, e moto.

In der Farbe war Apelles sein Ziel, Buonarotto
Ahmte er nach in der Zeichnung, wie in der Wahrheit
Den Vinci. Jede Gestalt wußte er lebendig zu bilden
Wie in Fleisch und in Bein und in Haut, so in Geist und Bewegung.

Diese jämmerlichen, den Charakter Bartolomeo's als Künstler, als Christ und Ordensmann durchaus nicht kennzeichnenden Verse haben ihm zu seiner Berühmtheit bis auf den heutigen Tag sicherlich nicht verholfen. Diese Verse zeigen schon den Verfall an — die Art des Lobes bestätigt — daß man das Talent dieses Meisters gar nicht mehr verstanden. Was soll dieses fade Lob von „Fleisch, Bein, Haut, Geist und Bewegung?" Apelles hat nicht den Armen um Christi willen den reichen Gewinn seiner Arbeiten mitgetheilt, aber Fra Bartolomeo hat es gethan. Wie schön ist diese Kunst um Gottes Willen zur Hülfe der Armen auf dem Grabstein Angelico's bezeichnet!

Wir sind keine Freunde langathmiger Kunstkritiken. Daß Bartolomeo abgesehen von seinem sonstigen großen Werthe, von der Schönheit und Harmonie der Farbe,

von der Klarheit und Präcision des Ausdrucks, der großen Lieblichkeit seiner Gestalten, und in der Schönheit des Faltenwurfes die ganze toskanische Schule übertroffen, darin stimmen alle überein. Die Sammlung des Louvre in Paris hat zwei Bilder von außerordentlicher Schönheit. Nr. 64 die sel. Jungfrau übergibt dem h. Franziskus ein Buch. An der Seite stehen Paulus und Johannes, in der Mitte kniet eine Jungfrau. Nr. 65 ungefähr 7 Schuh hoch, 6 Schuh breit. Die sel. Jungfrau sitzt auf einem Thron, das Jesuskind überreicht der heil. Catharina von Siena den mystischen Vermählungsring. Auf der einen Seite umarmen sich Dominikus und Franziskus — auf der andern stehen Petrus, Bartolomeus, Vinzenz und andere Heilige. Abgesehen von der hohen Schönheit der Gesichter und Gestalten, ist das Gewand der heil. Catharina, der einfache grünweiße Dominikanerhabit ein wahres technisches Meisterstück von Behandlung des Stoffes und des Faltenwurfes. Diese Bilder sind im großen Saale italienischer Meister gegenüber der Krönung Marien's von Fiesole. Besonders interessant bleibt sein technisches Talent durch seine Erfindung des Gliedermannes. Dieses nützliche, ja unentbehrliche Geräthe für jeden Historienmaler ist Bartolomeo's Erfindung. Die Italiener nennen ihn Tienipieghe, auch menechino (wörtlich eigentlich ein Vulgarausdruck für Dominikus). Der Original-menechino, welchen Bartolomeo

verfertigt, wird noch jetzt als eine Reliquie in der Akademie zu Florenz aufbewahrt.

Nach seinem Tode erhielt Fra Paolino von Pistoja seine Handzeichnungen, dieser hatte dieselben vor seinem Tode der Malerin aus dem Dominikanerorden Suor Plautilla Nelli in Florenz geschenkt. Gegenwärtig existiren in den Sammlungen zu Florenz Cartone und Handzeichnungen über 100. (In der Galleria degli Uffizj 72.) Im Louvre zu Paris habe ich vier gefunden. Marquese gibt fünf an, und bezeichnet sie mit den Nummern 256—260. Nun sind aber die Handzeichnungen neu eingetheilt und numerirt worden, ich mußte die Bartolomeo's unter tausenden heraussuchen und fand (Juli 1862) folgende Nummern 407, 413, 9930, 35312.

An Gemälden ist Bartolomeo in der Münchner Pinakothek gut präsentirt. Nr. 550 Maria mit dem Jesuskinde und dem h. Joseph. Die Farbe unübertrefflich, das Bild ist werth in der Gesellschaft der ersten Meister von Italien einen Platz zu behaupten. Außerdem ebendaselbst im Cabinet XX. die Nummern 579 Maria das Jesuskind anbetend, 597 Maria das Jesuskind auf dem Schooße haltend.

Die kaiserl. Gallerie im Belvedere zu Wien hat einen sehr schönen Bartolomeo im 4. Saale Florentiner und Mailänderschule. Nr. 29. Darstellung im Tempel.

5 Schuh Höhe und Breite. Das Bild trägt die Inschrift: Orate pro pictore olim sacelli hujus novitio. Da nun Baccio in St. Domenico zu Prato eingekleidet wurde und daselbst auch Profeß machte, so ist dieses Bild nach der Beschreibung offenbar aus dem Kloster zu Prato und zwar aus der Kapelle des Noviziates daselbst.

Im Berliner Museum existirt in einem Saale der Toskanischen Schule von Bartolomeo eine Himmelfahrt Marien's. (Nr. 249.) Die sel. Jungfrau erhebt sich in ihrer Glorie aus dem steinernen offenen Sarge, aus welchem Blumen aufsprießen. Um das Grab knieen Petrus Paulus und Johannes, Frauen mit Salbenbüchsen und hinter dem Sarge zwei Dominikaner. Maria ist von musicirenden Engeln umgeben. Im Hintergrund eine schöne Landschaft im Style des Pietro Perugino. Die Figuren fast lebensgroß. Farbe und Gewandung unübertrefflich.

Die glücklichsten Nachahmer Bartolomeo's waren seine Schüler Ridolfo del Ghirlandajo und Mariotto Albertinelli. Von letzterem ist in der Pinakothek zu München eine sehr schöne Verkündigung. (Nr. 545.) Merkwürdig bleibt, daß Ghirlandajo, nachdem er selbst an den Fresken der Sixtina mitgearbeitet — sich später, sei es nun aus Gewinnsucht oder gar aus Noth dem Handel ergab und die minder einträgliche Palette in den Winkel warf! Marquese führt von Bartolomeo in seinen Memorie II. Vol.

p. 143 nur 35 Bilder oder auch Bildergruppen (manche Gemälde, die zusammengehören) an — aus den Archiven hat er dazu auch bei vielen das Honorar gefunden, welches dem Maler für seine Arbeit bezahlt, oder wenigstens dafür bedungen wurde. — Daß Viele nicht angeführt, vergessen oder verloren gegangen sind — ist schon aus den noch übrigen Cartons zu ersehen. Nimmt man dazu, daß Bartolomeo 6 Jahre nach dem Tode Savonarola's, seine, man möchte sagen, vom bittern Schmerz um des Freundes Geschick gelähmte Hand der Kunst nicht widmete — so stellt sich heraus, daß er sich wenig Muße gegönnt haben muß, nachdem er sein Leben auf's Neue der Kunst zugewendet. — Er starb betrauert von seinen Ordensgenossen als ein liebenswürdiger Mitbruder. In den Flammen, welche die Leiche seines Freundes Savonarola verzehrten, hat sich sein Charakter gestählt — der blutige Sturm von San Marco lehrte ihn den wahren Frieden suchen.

Es ist nicht die Aufgabe dieses Büchleins, auch vom Einfluß zu sprechen, den Klosterbrüder, die eben nicht selbst Künstler waren, auf bedeutende Künstler durch ihren freundschaftlichen Verkehr genommen haben. Wie oft haben Männer im Klosterklerus, die durch geistige Begabung und Wirksamkeit hervorragten, durch ihren Verkehr mit Künstlern, auch auf die Gedankenwelt derselben wirken

können! Auch diese besagten Verhältnisse möchten der Forschung ein Gebiet eröffnen. Wie mächtig mag der Umgang Giotto's mit Dante auf den ersteren gewirkt haben?

So hat der ausgezeichnete Kunstliterat Pietro Estense Selvatico in einer Monographie: Il pittore Francesco Squarcione, Studii storico-critici. Padova 1839 nachgewiesen, daß Bernardino von Feltre der große Paduaner und Begründer der christlichen Leihhäuser (Monti di pieta), um das arme Volk gegen Juden und Wucherer zu schützen, ein intimer Freund Squarcione's gewesen. Squarcione war geboren 1394 und starb 1474 in Padua. Durch seine Schüler Mantegna und Marco Zoppo kann er auch der Großvater der lombardischen und Bologneser Schule genannt werden. Aus dieser Freundschaft mit Bernardin und aus der Achtung, welche dieser Sittenprediger dem Maler bezeugte, läßt sich schließen, daß dem Squarcione auch schon früher der Umgang mit erleuchteten und echt christlichen Männern angenehm, und daß sein Umgang und seine Kunstrichtung in einem harmonischen Einklang gewesen.

XV.

Fra Paolino da Pistoja.

Einem der vorzüglichsten Schüler Bartolomeo's gilt diese kurze Lebensskizze. Pistoja, die Stadt perennirender

blutiger Parteikämpfe hat wenig Künstler erzeugt. Uebrigens sieht diese viereckige Stadt — wenn man auf die Höhe des Appenin hinauffährt und selbige fast drei Stunden lang unter sich daliegen hat, wie ein Schachbrett aus — ganz geschaffen zum Parteienkampf. Die Lage von Pistoja ist überaus malerisch, mag man von der Collina, dem Höhenpunkt der toskanischen Alpen auf die Stadt niederschauen, oder von der Stadt seine Augen um die Ruinengekrönten, mit Pinien bewachsenen Berge gleiten lassen. Der Vater unseres Malers war ebenfalls Künstler, sein Name Bernardino del Signoraccio. Paolino 1490 geboren. Wahrscheinlich hat er zu Pistoja oder zu Prato das Ordens-Kleid genommen. Er wurde für das Studium der Theologie bestimmt, da sich aber bei ihm der Zug zur Kunst zeigte, ließ man ihn sich auch der Kunst zuwenden. Sein Talent war mittelmäßig, aber durch seinen Fleiß und die tüchtige Schule seines Meisters brachte er es dahin, daß seine Leistungen gesucht wurden und Anerkennung fanden. In seiner Vaterstadt bekam er mannigfache Aufträge. Eine Urkunde (bei Marquese) besagt, wie ihm 1524 die Serviten von Pistoja für ein Altarbild 50 Dukaten aussetzten, ein Preis, der gewöhnlichen Malern damals, zudem in der eigenen Vaterstadt nicht gegeben wurde. Während der stürmischen Zeit seines Lebens — wo Schlachtenlärm allerorts ertönte — sehen wir den Bruder in verschiedenen

Conventen Italiens ruhig seinen Beruf pflegen. Wir übergehen den Katalog seiner Arbeiten und führen nur sein Meisterwerk an, dieses ist die Anbetung der Magier in San Paolo zu Pistoja. Er war Diacon; in der Chronik von M. della Quercia, wo über seinen Aufenthalt daselbst die Rede ist, wird er Padre Fra Paolino genannt. Von seinen Honoraren, den Erträgnissen seines Kunstfleißes, wurde im Kloster seines Ordens zu Pistoja ein neuer Kreuzgang gebaut, eine Orgel und andere Kirchengeräthe angeschafft. So war auch er seinen Brüdern eine Ehre, aber auch ein materieller Nutzen. Serafino Razzi ertheilt ihm das Lob eines guten Ordensmannes, er war in seinem Leben einfach, gottesfürchtig, fromm und gehorsam; und von der sel. Caterina de Ricci besonders hochgeachtet.

Er starb in der Vigilie seines Ordensstifters am 3. August 1547 im 57. Lebensjahre. Seine Mitbürger in Pistoja ließen zur Ehre seines Andenkens eine Medaille mit seinem Brustbild prägen. In der kaiserlichen Wiener Gallerie im Belvedere (4. Saal Mailänder und Florentinerschule Nr. 42) findet sich ein Bild von Fra Paolino: Maria auf einem Throne von Heiligen umgeben. Auf der letzten Stufe des Thrones steht mit lateinischen Buchstaben: Sub tuum præsidium confugimus Sancta Dei genitrix. Auf dem Throne liegt ein Blatt mit Versalbuchstaben: Caritatem habete. Humilitatem servate.

Paupertatem voluntariam possidete. Castitatem mentis et corporis custodite. (Habet Liebe zu einander. Bewahret die Demuth. Erhaltet die freiwillige Armuth. Behütet die Keuschheit im Geist und im Leibe.)

XVI.

Miniaturmaler und Dichter.

Benedetto Fiorentino.

Wir haben uns hier zunächst die Aufgabe gestellt, uns mit den Trägern der bildenden Künste in der Zelle zu befassen. Ein Dominikaner, Fra Benedetto Fiorentino war aber Maler und Dichter zugleich, und auch sonst durch seine Verbindung mit Savonarola eine merkwürdige Persönlichkeit. Wir haben ihn nicht bei den Miniaturmalern erwähnt und führen seine Lebensskizze hier an, weil sie durch die vorausgegangenen Andeutungen über das Leben Savonarola's erst verständlich wird, wie sie hinwiederum ein Licht auf das Leben Savonarola's wirft. Sein Familienname ist unbekannt; er wurde 1470 zu Florenz geboren. Sein Vater war Goldschmied, wie aus einem Gedichte (Cedrus libani cap. I.) zu ersehen, indem er von sich sagt:

Mein Vater übte eine heil'ge Kunst
Gefäße machte er aus Goldmetalle,
Sein Nam' war Paul, er kam an achtzig Jahre.
Dominika war meiner Mutter Name
Ein Weib voll Geist und Mannesmuth und fromm,
Dem Müssiggange über Alles Feind.

Es ist rührend, wie Benedetto im Kerker seiner Mutter gedenkt. Unter 9 Geschwistern war er das jüngste. Als Jüngling zogen ihn die Freuden der Welt an. Bälle, Hochzeiten, Jagden gingen ihm über Alles. Er schildert sich:

> Bereit zu dienen, im Gespräche scherzhaft,
> Gefällig Diesem, tröstend wieder Jenen,
> Vom Körper klein, doch kühn und voll des Muthes;
> Miniatur hab ich als Kunst erkoren
> Die Ordensbrüder habe ich verachtet
> Und gegen Mönche spielt' ich den Rebellen.
> Von eitler Lust war ganz mein Sinn umfangen
> Ich hielt den Gottesdienst auch nicht in Ehren
> Und wandelte in Blindheit mit geschlossenen Augen.

Er schildert dann die Zustände in Italien und zunächst in Florenz. Es herrschten Sodomie, Wucher, Tyrannei, Simonie; der Weg des Lasters schien den Leuten der sicherste, Niemand fürchtete sich Böses zu thun.

> Fatt'era Italia come infernal furia
> Priva di buon costumi e di virtù
> Nulla temendo el fare a Dio injuria.
> Italien war zur Höllenfurie worden
> Es gab nicht Tugend, keine guten Sitten
> Und keine Furcht:. Unrecht vor Gott zu thun.

Wie sah es in Florenz ein Paar Jahrhunderte früher ganz anders aus. Muratori (VIII. Vol. p. 986) schildert die Florentiner um 1259, nüchtern, zufrieden mit einfachen Speisen, grobem Gewand, billig und wohlfeil lebend, die Frauen nicht putzsüchtig, sondern bescheiden u. s. w.

Auch Benedetto ging mit der Welt und so wurde er ein Parteigenosse der Compagnacci, dieser weltlichen Cumpane der erklärten Todfeinde Savonarola's und seiner strengen Sittenpredigten. Doch in seinem 25. Jahre kam die Macht der Wahrheit an ihn heran und lehrte ihn die Richtigkeit seines bisherigen Treibens. Eine Dame rieth ihm bei Gelegenheit einer Mahlzeit, zu Savonarola zu gehen, seine Predigten zu hören. Er wird Dominikaner, Savonarola nimmt ihn auf, unterzieht ihn aber in der Probezeit einer harten Prüfung, daß es sich herausstelle, ob es ihm mit seiner Lebensänderung wahrer Ernst sei. Er hat diese Prüfung selbst in Verse gebracht, diese beurkunden auch zugleich die hohe Liebe zu seinem Meister Savonarola, von dem er gleich Anfangs spricht: (Cedrus libani cap. IV.

„Quel Santo, che d'amor mio cor trafisse
Per alcun tempo ch'aspettar dovevo
In servicio d'infirmi allor mi misse.
De' morti el sotterrar l'uffizio avevo:
Così più mesi, in un santo ospitale
A vivi e morti carità facevo."

Verwundet hat mein Herz dieß Heil'gen Liebe.
Er hat von mir in meinen Prüfungstagen
Verlangt, daß ich die Krankenpflege übe,
Die Todten mußte ich zu Grabe tragen,
Der Liebe Werk in einem Hospitale
Mußt ich an Lebenden und Todten wagen.

Oft berief ihn Savonarola in seine Zelle, um sich über die Standhaftigkeit in seinem neuen Berufe zu ver-

sichern. Am 7. November 1495 wurde er eingekleidet, am 13. Dezember 1496 machte er Profeß in die Hände Savonarola's, in der Folge erlangte er, wie er selbst in seinem Werke: Fons vitæ erzählt, die Priesterweihe. Früher hatte er sich nur mit Miniaturmalen beschäftigt. Im Kloster mußte er erst zu studiren anfangen. Er war eine der treuesten Seelen, die Savonarola gewonnen. Seine Bekehrungsgeschichte beschreibt: Paschale Villari: La storia di G. Savonarola Firenze le Monnier 1859 I. Vol. p. 331

Er gesteht seine frühere Unwissenheit selber in den Versen:

Scienzia alcuna e latin non avevo
Ma carco di ignoranza e di peccati
Lupo fra peccorelle mi vedevo

Nicht Wissenschaft besaß ich und konnte kein Latein
Mit Ignoranz und Sünden nur war ich beladen,
Ein Wolf dünkt' ich mir in der Lämmerherde.

Und doch brachte es der begabte Mann in kurzer Zeit zum gelehrten Theologen, zum eleganten Dichter, zum verdienstlichen Historiker, wie es Poccianti, und Giulio Negri in ihren Werken über die Florentiner Schriftsteller und Echard und Quietif in der Bibl. Script. Ord. Præd. bezeugen.

Am 8. April 1498 beim Kampf in S. Marco schlägt bei Benedetto das kriegerische Element durch; er vertheidigt seinen Meister mit dem Schwert in der Hand und

wirft Steine auf die wüthenden herandrängenden Feinde hinunter. Savonarola sieht dieses und weist ihn darob zurecht, wie er es selbst in seiner gereimten Biographie des langen erzählt. Der Meister sprach zu ihm:

„Disse: Figliuolo, ascolta mio sermone
Prendi la croce, e non l'arme e coltello:
Di far così: non è mia intenzione.“

Er sprach: Mein Sohn, hör' was ich dir muß sagen:
Nimm du das Kreuz; denn es ist nicht mein Wille
Daß du sollst Dolch und Schwert in Händen tragen.

Burlamacchi erzählt die wörtliche Mahnung — die um des Verses willen hier verändert ist, wie folgt: „Als er (Savonarola) bei dieser Gelegenheit den Miniaturmaler Fra Benedetto sah, wie dieser, ganz bewaffnet, das Kloster vertheidigen wollte, sprach er zu ihm, daß die Waffen eines Ordensmannes geistig, nicht materiell sein sollen, und daß er deßwegen sogleich seine Waffen ablegen solle. Als sich Savonarola seinen Feinden freiwillig übergab, wollte Benedetto durchaus mit ihm gehen, aber Fra Girolamo sprach zu ihm: Fra Benedetto, ich verlange um des Gehorsams Willen, geht nicht mit, denn ich und Fra Domenico wir wollen sterben um der Liebe Christi willen! So wurde er von seinen Söhnen weggerissen. Alles weinte, es war 9 Uhr Nachts."

Wie es Benedetto im obenerwähnten Gedichte sagt: waren seine Feinde mit Schwertern, Spießen, Fackeln,

Laternen und Schildern gekommen, „ungefähr 3000 an Zahl war das Lumpenvolk, welches den Hirten fortschleppte wie ein Schäflein.“ (Cap. 10.)

Tremila incirca fu la gran canaglia
Che menò via 'l pastor com' uno agnello.

Seine eigene trostlose Stimmung und die große Liebe zu dem Meister schildert Benedetto:

Et io, soletto, espulso, nella via
Restai, squardando assorto tanto oltraggio
Fatto al santo pastor dell' alma mia.
Mentre che quel facea per vie passaggio,
Piangean molti, vedendo suo scherno:
Tal cattura di Cristo mi diè saggio.

Hinaus gestoßen stand ich auf der Stelle
Nun ganz allein, und sah mit Schmach beladen:
Das herbe Loos des Hirtens meiner Seele,
Und wie er seines Weges so gegangen,
Da weinten Viel' im Anblick jenes Hohnes:
So wurde auch der Heiland einst gefangen.

Malatesta Sacromoro von Rimini, von jener Familie, die eine Zeitlang die Mark Ankona beherrschte, ein Domherr und bedeutender Rechtskundiger bei St. Fiore zu Florenz, ließ sich, angezogen durch Savonarola 1496 in den Orden aufnehmen, und legte am 12. Mai 1497 die Profeß ab. Als er sah, wie es, mit Savonarola schief ging, gab er ihm selbst den Rath, er solle sich geduldig den Schergen der Republik ergeben; höchlich erzürnt war über diesen Rath Benedetto, der

meinte, Savonarola hätte sich mit einem Strick über die Mauern hinablassen und seinen Feinden entfliehen sollen. Er züchtigt in seinen Versen den Malatesta, „der ohne Tugend und Kraft von Furcht getrieben, seinen Meister den Feinden in die Hände gegeben. Des Gerechten Blut hättest o Grausamer du nicht diesem verruchten Volke ausliefern sollen.“ Benedetto beschuldigt den Malatesta auch, daß er die Gefährten Savonarola's Fra Domenico da Pescia und Fra P. Silvestro Maruffi, die sich einen Tag lang im Kloster verborgen gehalten, verrathen habe. Es war aus Angst geschehen, wie Burlamacchi sagt. Benedetto spricht über Malatesta den Fluch aus:

Du hast des Judas Wege eingeschlagen
  Und wie durch Judas Christus ward gefangen,
So diese drei durch Dich in zweien Tagen,
  Die auch durch dich am Schandholz sind gehangen!

Die Schilderung des Todes von Savonarola ist wahrhaft drastisch im Cap. XI.

In piazza de Signori essendo addotto
  Con sua compagni, e quivi digradati
  L'un dopo l'altro in croce fu condotto.
Suspesi in essa, furno incatenati
  Lor sacri colli, e misso in stipa el foco
  E mentre ardean, eran lapidati.
La nuda carne accesa in alto loco
  Sanque candente, e viscer sua metteva
  Dall alto al basso in terra appoco, appoco.

Man führte ihn zum Platze de' Signori
  Dort wurd' er degradirt mit den Genossen

Man schleppt zum Kreuz dann einen nach dem andern
Und Ketten schlang man um die heil'gen Nacken;
Es ward darnach der Holzstoß angezündet,
Indem sie brannten wurden sie gesteinigt.
Hochoben sah man nackte Leiber brennen
Wie Gluthen floß das Blut und zischend sanken
Die Eingeweide nach und nach hernieder.

Benedetto sollte seine Anhänglichkeit an Savonarola schwer büßen. Malatesta Sacramoro wurde in der Folge Generalvicar in San Marco. Weil sich nun Benedetto bei der Vertheidigung Savonarola's betheiligt, wurde er des Todschlages angeklagt, und auf viele Jahre in den Kerker geworfen, hier war es aus mit der Miniatur, und der unglückliche Jünger des verfolgten und gemordeten Meisters konnte jetzt über sein eigenes Geschick klagen. Hier im Kerker schrieb er nun seine Erlebnisse in Reimen nieder und hier im Kerker verherrlichte er noch immer in kindlicher Treue den zum Schlachtopfer gewordenen Meister. 1573 bei der Wahl Leo X. wurden in Florenz alle Gefangenen, selbst die wegen Missethaten eingesperrten begnadigt, nur Benedetto nicht, wie er es selbst in seinem Gedicht beklagt. Selbst 1516, als Leo X. nach Florenz kam, konnte Benedetto nicht die Freiheit erlangen. Aus seinen Schriften, die er im Kerker abfaßte, geht hervor, daß er im Jahre 1523 noch eingeschlossen war. Ob er wieder das Licht der Freiheit erblickte oder ob seine Gefangenschaft bis zum Tod gedauert — ist nicht zu eruiren. Die

Religion war sein Trost und seine Stärke in seinen Leiden. Er schrieb auch eine Vertheidigung Savonarola's.

Furchtbare Geschicke in der Zeit der heidnischen Gewalt- und Tyrannenschaft; — der Ankämpfer gegen dieses Heidenthum in Kirche und Staat — mußte mit seinen Anhängern für diesen Kampf herbe genug büßen. Giovanni Francesco Conte della Mirandolo sagt: „Unter allen Verfolgern des Hieronymus sind jene als die bittersten befunden worden, welche die schlechtesten Sitten besaßen, besonders aber die Kirchenvorsteher (Ecclesiae præsides), deren abscheuliches Leben die ganze Welt mit üblem Geruch erfüllte, und jene Florentiner Bürger, die dem schnöden Wucher hartnäckig ergeben waren und sich im Schlamm der Lüste herumwälzten, deren Geiz und Geilheit, deren luxuriöses Leben und deren Simonie er verurtheilte." Der Kerker machte Benedetto zum Dichter und Schriftsteller. So schrieb Cennino Cennini seine ausgezeichnete Abhandlung über die Malerei im Gefängniß, so sind die tiefsinnigen und werthvollen Meditationen des Dominikaners Tomaso Campanella (über Philosophie, Politik und Religion) aus dem Gefängniß hervorgegangen. Die Titel der Werke Benedetto's lauten: I. Fons Vitæ, 2. Fasciculus Myrrhæ. Es ist rührend in diesem Buche auch Sonnete an seinen Beichtvater zu lesen, der ihm

in's Gefängniß bisweilen heimlich Speisen gebracht (in der Aufschrift heißt es: „el quale portò secretamente alquanto di cibo allo incarcerato, wie auch an einen kranken Frate Pietro Francesco, der ebenfalls bisweilen der Gefangenen sich erbarmt und ihnen ein wenig Speise in den Kerker gebracht. 3. Cedrus Libani, in carcere compilato da Frate Benedetto da Fiorenza dell' Ordine sacro dei Predicatori l'anno del Signore 1510, Julio regnanto secundo.“ In diesem Werk beschreibt der Dichter sein Leben und das Savonarola's. 4. Vulnera diligentis zur Vertheidigung Savonarola's mit dem Vers der Sprichwörter Cap. 27 als Motto: „Vulnera diligentis meliora sunt, quam fraudulenta odientis oscula.“ Mit welcher geringen Vorliebe er hier des Medizäersprossen Leo X. gedachte, geht aus der auf dem Titel des Manuscriptes gemachten Bemerkung hervor: Dieses Buch soll nicht veröffentlicht werden, außer nach dem Tode jenes Zehnten, von dem geschrieben steht: „Und der Löwe wird beim fünften Gebrülle sterben.“ (Hoc non publicetur volumen nisi post mortem illius decimi, de quo scriptum est: Et leo in quinto rugitu morietur.“ 5. Compendium Cronicarum Ordinis Prædicatorum. Dieß letzte Werk scheint außer dem Gefängniß gesammelt, ob vor seiner Gefangennehmung oder ob vielleicht nach einer etwaigen Befreiung ist nicht zu ermitteln

Außerdem gab er auch einen zweiten Theil der Prophetien dello Inclito Martire del Signore, Hieronimo Savonarola heraus. Ein Werk von ihm, auf das er sich beruft: Il trialogo dell Uomo animale e spirituale ist ebenfalls Savonarola gewidmet.

Wer wird nicht von Wehmuth erfüllt, wenn er das Erdenleben einer großen und starken Seele betrachtet, die für die Freundschaft Leben und Freiheit hingibt — und die in der Bitterkeit einer langjährigen Kerkerhaft, die Hoffnung auf Gottes Gerechtigkeit treulich bewahrt und nicht der Verzweiflung anheimfällt.

Sind auch alle Bilder dieses Miniaturmalers verloren gegangen — eines ist uns geblieben, das seines großen und edlen Charakters und seiner festen Gottestreue, die durch ein furchtbares Geschick nicht erschüttert, sondern gefestigt worden.

XVII.

Fra Sebastiano del Piombo.

Ueber einige Momente im Leben dieses berühmten Malers herrschten in den Kunstgeschichten und Kunstlexicis von jeher divergirende Meinungen; theils wurde er mit andern Malern verwechselt, theils waren über seinen Beinamen Fra verschiedene Ansichten aufgestellt. Uns kam

eine in der Kunstliteratur bisher noch nicht gewürdigte Monographie über ihn zu Gesichte: Memorie storico-critiche intorno alla vita ed alle opere di F. Sebastiano Luciano soprannominato del Piombo scritta da Pietro Dr. Biagi. Venezia, Picotti 1826. Theils aus dieser werthvollen Schrift, theils aus Vasari können wir hier eine Lebensskizze entwerfen. Sebastiano's Familienname ist Luciani. Er war in Venedig von wohlhabenden Eltern (nach Serie etc.) 1485 geboren und verlegte sich in seiner Jugend auf Poesie und Musik. Seine gesellschaftlichen Manieren und seine Gabe zu unterhalten war so angenehm, daß er in den venetianischen Patrizierhäusern allgemein gern gesehen wurde. Die Leere und Nutzlosigkeit dieses Herumgehens in Gesellschaften mochte der begabte Jüngling bald gefühlt haben, er suchte sich einen ernsteren Beruf und fing an mit Fleiß sich auf Zeichnen und Malen zu verlegen. Er wählte sich den damals schon alten Giovanni Bellini zum Meister. Später suchte er sich in die Manier Giorgones (Barbarelli) einzuüben.

Ein reicher Kaufmann aus Siena Namens Agostino Chigi, der nebenbei ein großer Kunstbeschützer war, nahm Sebastiano nach Rom mit. Dort führte das Regiment in der Kunst Raphael — der eben auf dem Scheidewege stand, Cardinal zu werden, oder eine Braut aus edlem Hause, Bibiena die Nichte des gleichnamigen Cardinals

zu heirathen. — Raphael zögerte mit der Heirath, wie es in einer vorzüglichen Quelle über sein Leben heißt: (Vita inedita di Raffaele da Urbino illustrata con note da Angelo Comoli. Edit. 2. Roma Salvioni 1791, p. 91) weil er zu sehr die Freiheit liebte und weil ihm vom Papst Leo für seine seltenen Verdienste ein Cardinalshut versprochen wurde (volea dargli un capello). Er machte ihn auch, ehe er starb, zum Kämmerer (cubiculario). Wenn man es einerseits nur schön und nobel finden kann, daß Leo dieser hellleuchtenden Blüthe von Genie diese Ehre zugedacht hat, so darf man doch anderseits historische Thatsachen im Leben Raphael's nicht übersehen, die uns zum Schlusse führen: Raphael wäre ein etwas bedenklicher Cardinal geworden. Der Verfasser der Vite dei piu celebri Architetti Roma 1768 behauptet dagegen: „es sei nur eine von Vasari für baare Münze genommene Fabel gewesen, daß Raphael hätte Cardinal werden sollen." Raphael lebte übrigens wie ein Fürst, so oft er zu Hof ging, war er von einem Gefolge von 50 Malern begleitet. Michael Angiolo Buonarotti hingegen ging stets allein, er hatte etwas Abstoßendes, ja Furchtbares an sich. Wenn man seinen Moses in Pietro in Vincoli ansieht, so hat es den Anschein, als ob er den ganzen Ernst seiner Natur in die strengen Züge hineingemeißelt hätte. Mit Raphael stand nun der Kaufmann Ghigi sehr gut, er besaß einen

Pallast in der Via Lungara in Trastevere, in welchem Raphael malte. Durch Ghigi wurde nun Sebastiano mit den ersten Künstlern Rom's bald bekannt gemacht. Auch Buonarotti malte in jenem Pallaste (Farnesina) und Sebastiano wurde die Ehre zu Theil, mit diesen Kunstheroen Rom's am selben Orte zugleich zu malen. (Vita inedita p. 88.) Sebastiano stand hier zwischen diesen beiden verschiedenen Charakteren.

Nicht dem Raphael mit seinen feinen Lebensformen, mit seiner Gewandtheit im Umgange mit seinen hohen Besuchen von Fürsten und Cardinälen, die in seine Arbeitssäle kamen, der von Paul III. und 20 Cardinälen auf einmal besucht wurde, und das nicht als eine Ehrenbezeigung aufnahm, sondern als einen ihm gebührenden Tribut (Biagi Memorie p. 16), sondern dem Buonarotti schloß er sich an, der mit der hohen Conception des Kuppelbaues von St. Peter, mit dem jüngsten Gericht für die Sixtina, mit seinem Moses im Kopfe herumging, der oft in der Divina Comedia las, der nach seinem ganzen Ansehen nicht dazu geboren war, Fürsten den Hof zu machen und durch seine entschlossene und freie Art zu sprechen sich die Gunst der Großen nicht erwarb. Inmitte nun zwischen diesen beiden Kunstheroen seiner Zeit zu malen — war für Sebastiano das Morgenroth seines Ruhmes.

Ein Christus mit der Addolorata, den Sebastiano für die Kirche S. Francesco in Viterbo malte, machte allgemeines Aufsehen. Sein Ruf war damit begründet. Für die Kirche alli Observanti in Paradiso zu Viterbo malte er eine Geißelung, darnach malte er die Capella Borgherini in S. Pietro in Montorio. Vasari ist kein besonderer Freund Sebastiano's, er hängt ihm etwas an wo er kann — in Beziehung auf die Malerei desselben in Pietro Montorio aber bekennt er: „Wenn Sebastiano nichts anderes gemacht hätte als dieses, so verdiente er in Ewigkeit gerühmt zu werden" u. s. w. (Uebrigens ist diese Kapelle beim Eingange rechts so dunkel, daß es schwer wird das Gemälde zu sehen.) Es ist nicht unsere Aufgabe alle nacheinander folgenden Arbeiten Sebastiano's anzuführen, nur von den Hauptarbeiten wollen wir sprechen. Er malte die Erweckung des Lazarus für den Cardinal Julius von Medicis, der das Bild in seine Kathedrale nach Norbonne in Frankreich sandte. Das Staunen über den Todten, der zum Leben zurückgerufen worden ist, je nach den verschiedenen Charakteren auf den Gesichtern der Umstehenden, ist eine unübertroffene Arbeit. Lazarus, der am Rande der Gruft sitzt — wird von Einigen gehalten, während er mithilft von den Banden der Todtentücher sich zu befreien. Christus mit dem erschütternden Ausdruck seiner göttlichen Würde steht segnend da. Im

Antlitz der knieenden Magdalena, welche die eine Hand an die Brust schlägt, liegt Reue und Dank. Freudig und anbetend stehen die Apostel ringsum. Einige sagen: Buonarotti habe mehrere Figuren zu diesem Gemälde gezeichnet und das Arrangement gemacht. Ein für Raphael begeisterter Franzose Pierre Mariette meint in seinen Noten zum Leben Buonarotti's von Condivi (Condivi 79), das Bild Sebastiano's ist von einem Menschen, das (über denselben Gegenstand) von Raphael von einem Engel gemalt. Das Bild ging von Norbonne für 24,000 Franken in die Gallerie Orleans über; als diese Gallerie in England verlicitirt wurde, kaufte es ein Bankier Angestin für 3500 Guineen (25,725 Thaler), diesem wurden von Beckford 140,000 Thaler geboten, er gab es aber nicht her. Endlich kam es in die Nationalgallerie zu London. Der Künstler muß sich mit dem von Neidern zerfetzten Ruhm begnügen, und das Geld für seine Arbeiten stecken nach seinem Tode die Bilderschacherer ein.

Im Porträtmalen war Sebastiano besonders ausgezeichnet. Die Gestalten scheinen wie lebendig aus dem Rahmen herauszutreten. Vasari sagt: „In seiner Kleidung unterscheidet man fünf oder sechserlei verschiedenes Schwarz: Sammt, Atlas, Damast, Ermesin und Tuch und einen schwarzen Bart, auf dieser schwarzen Kleidung so gut wiedergegeben, daß es in der Wirklichkeit und Natur auch nicht besser sein kann."

Nachdem Mariano Fetti, den wir im Leben des Bartolomeo della Porta kennen gelernt, als Siegelbewahrer starb — gedachte Sebastiano, daß ihm der Magister Sacri Palatii Bischof von Vasona seine Verwendung bei Clemens VIII. zugesagt, falls er dieselbe einst benützen wolle. So ging nun Sebastiano zum Bischof von Vasona und bearbeitete ihn: daß er das durch Mariano's Tod erledigte Amt erlangen möge. Früher hatte auch Bramante dies Amt bekleidet und er wurde, ohne daß er einem Orden angehört hätte, Frate del Piombo genannt. Sebastiano erhielt nun 1531 diese Stelle durch die kräftige Verwendung seines Patrons und fühlte sich darob sehr glücklich. Darüber, daß Sebastiano mit seinem Taufnamen Fra genannt wird (Fra Sebastiano) gibt nun Biagi (p. 34) folgende Auskunft: Aller Wahrscheinlichkeit nach hat Papst Clemens, als er ihn in der päpstlichen Kanzlei anstellte, ihm aufgetragen in den Dominikanerorden einzutreten (di arrolarsi alle insegne di San Domenico).

Lanzi bemerkt über das Fra des Sebastiano Folgendes (Venetianische Schule 2. Epoche): „Der berühmteste der Giorgionischen Schule ist der Venetianer Sebastiano, der von seiner Tracht und dem Amte, das er später in Rom bekleidete, Fra Sebastiano del Piombo genannt wird.“ Wir bemerken, daß er wegen des Amtes allein das Fra nicht zu seinem Namen bekommen haben

kann, denn sonst wäre ja auch Bramante Fra Donato (nach seinem Taufnamen) genannt worden. d'Argenville sagt Tom. I. p. 147 über diese Angelegenheit: Clemens VII. lui avait donne de Scelleur dans la Chancellerie en lui faisant prendre l'habit religieux. Also auch da ist vom Nehmen eines Ordenshabits die Rede.

Den Vorwurf Vasari's: Sebastiano habe seit er diese Stelle bekommen, wenig gemalt und mehr der Ruhe gepflegt, tritt Viaggi entgegen und sagt: Sebastiano habe ja die Stelle vom Papst für geleistete und nicht für zu erwartende Arbeiten im Kunstgebiet bekommen.

Sebastiano erfand auch die Kunst, die Bilder auf Stein und Mauerwerk haltbar zu machen, wahrscheinlich dürfte er eine Art hydraulischen Cement erfunden haben.

Als ihm von einigen arbeitslosen Künstlern der Vorwurf gemacht wurde, daß er jetzt, nachdem er Siegelbewahrer sei, so wenig arbeite, antwortete er in den Scherz eingehend: „Da ohnedem so viel gemalt wird und da so viele Maler hungern, ist es ein Glück, daß es Einen gibt, der wenig macht, weil dadurch die andern mehr Arbeit bekommen."

Vasari ist überhaupt auf jene Künstler, welche Siegelbewahrer wurden, nicht gut zu sprechen. So sagt er im 156. Abschnitt (von dem Aretiner Lione Lioni und andern Bildhauern und Baumeistern) bei Guiglielmo della

Porta dem Nachfolger Sebastiano's im Amt des Siegelbewahrers: „Dieser Künstler hat viel Gelegenheit gehabt sich hervorzuthun und etwas zu schaffen; denn wer das Amt des Piombo hat, kann studieren und um des Ruhmes willen arbeiten, was der nicht kann, dem es an solcher Gelegenheit fehlt. Dennoch hat Fra Guiglielmo von 1545 bis zu dem jetzt laufenden Jahre 1567 kein Werk zum Schluß gebracht, denn wer dieß Amt hat, wird faul und nachläßig. Daraus sieht man, daß Guiglielmo früher, als er Frate del Piombo wurde, viele Marmorbüsten und andere Werke vollendete. Freilich malte er später 4 große Propheten aus Stucco für die Pfeiler des ersten großen Bogens von St. Peter" u. s. w. (Diese Propheten sind nicht mehr vorhanden.) Da auch Giuglielmo Frate genannt wird, und Mariano Fetti als Cisterzienser starb (dem ein Fra Bernardo als Coadjutor beigegeben war), so scheint die Angabe von Biagi, daß Sebastiano Dominikaner geworden, um so wahrscheinlicher.

Uebrigens besaß er eine feine Bildung — an seinen Tisch zog er Gelehrte und Dichter, er selbst machte gute Verse in Toskanischer Mundart. Offenbar suchte er sich später literarisch auszubilden. Früher schrieb er in der Mundart seiner Vaterstadt, in der Venetianischen. In Gaye Carteggio inedito d'Artisti etcet II. Tom. p. 487 ist ein interessanter Brief von Sebastiano aus Rom an

Buonarotti in Florenz vom 15. Oktober 1512 zum ersten Mal publicirt. (Das Original besitzt in Florenz ein Herr Buonarotti.) Sebastiano redet Buonarotti an: Compare mio carrissimo (Mein theuerster Gevatter) dieser Titel erklärt sich wieder aus einem Brief vom 29. Dezember 1510 (in der citirten Memoire von Biaggi), wo Sebastiano dem Buonarotti verspricht: Pathe bei einem Sohn zu sein. In dem Brief von 1512 erzählt nun Sebastiano dem Buonorotti immer „unter uns" (per la fede è tra nui wie er bei Papst (Julius II.) gewesen, und was der Papst gesprochen. „Viele Tage (molti zorni) war ich schon im Pallast um mit Se. Heil. unserm Herrn zu sprechen, und konnte keine Audienz erlangen, endlich hab' ich doch mit ihm gesprochen — es mußten alle fortgehen, die in der Kammer waren und ich blieb allein mit unserm Herrn. Ich trug ihm meine und eure Dienste an; er hörte mir gerne zu." — Nun erzählt Sebastiano weiter über Bilder und wie der Papst dieselben gemalt haben will, endlich heißt es: „Ich sagte ihm (dem Papst), daß ich mit Eurer Hülfe Muth genug bekomme um Wunder zu wirken (nämlich im Malen) und er (der Papst) antwortete mir: Ich zweifle nicht daran, denn ihr habt alle von ihm (Buonarotti) gelernt. Und per la fede è tra nui Se. Heil. sagte mir ferner: „Schaue die Werke Raphaels an, denn wer die Werke Michelangiolo's anschaut, wird die Manier von Peru-

gino aufgeben, und, inwieweit er kann, jene des Michelangiolo annehmen. Aber er ist furchtbar wie du weißt und es ist mit ihm nichts anzufangen." (ma è tèrribile come tu vedi, non si pol pratichar con lui.) Und ich erwiederte Sr. Heiligkeit, daß Eure Furchtbarkeit keinem Menschen schadet (che la terribiltà vra non noceva a persona, et che vui parete terrible per amor del importantia del opera grande havete *). Der Brief schließt Non altro: Christo sano vi conservi (Christus erhalte Euch gesund). Wir meinten diesen Brief hier anführen zu sollen, weil er einen interessanten Ausspruch Julius II. über die zwei Fürsten der Kunst enthält. Michael Angiolo studirte eifrig die Schriften Savonarola's, besonders seine Erklärungen der heiligen Schrift, er hatte immer eine besondere Zuneigung zu dem Prediger und erzählte oft, welchen gewaltigen Eindruck seine Reden auf ihn gemacht (Acanio Condivi p. 120). Das Alles stimmt mit der Härte und Unbeugsamkeit seines Charakters. Selbst im Facsimile seiner Handschrift, wie es im Carteggio inedito (Anhang zum 2. Bande) zu sehen — zeigt sich in den, wie mit Holz geschriebenen, massiv dicken Buchstaben (man könnte es eine Quadernschrift heißen), jene mächtige, gewaltige Hand, die himmelanstrebende Tempel baut und den Stein mit dem Meißel bewältigt. Sebastiano war

*) Das letzte hat keinen Sinn und ist unverständlich.

kurzweilig, sagt Vasari, und sicherlich gab es nie einen bessern Gesellschafter als ihn. Vasari war Zeitgenosse Sebastiano's und selbst Maler und Architekt, das erklärt sein herbes Urtheil. Vasari lobt den guten Sebastiano, der, weil er für seine Zeit enorme Preise für seine Arbeiten bekam, nicht wenig beneidet wurde (für eine Pieta, Madonna mit dem todten Christus erhielt er vom Cardinal von Mantua 500 Scudi), nur immer mit einer Hand, während er mit der andern auf ihn losschlägt, so sagt er von ihm auch, nachdem er ihn kurz vorher wegen seiner Fertigkeit, mit welcher er auf Peperinostein, Porphyr, Marmor, Silber malen konnte, gerühmt, gleich wieder darauf: „Dieser Künstler fand so viel Vergnügen daran zu spintisiren und zu plaudern, daß er sich dadurch Tage lang von der Arbeit abhalten ließ; kam er endlich zur Arbeit, so bemerkte man, daß ihm dieses schwer genug ankam, und dieser Umstand mochte ihn wahrscheinlich zu dem Gedanken verleiten: seine Arbeiten könnten nicht theuer genug bezahlt werden." Man sieht: es ist giftiger Künstlertratsch durch Druckerschwärze verewigt.

Wir sind nicht gewillt, den Sebastiano als ein Muster des Klosterlebens hinzustellen — obwohl er ein eminentes Talent besaß, Böses war ihm aber auch nichts nachzusagen, dem hätte es Vasari sicher nicht geschenkt. Sebastiano starb 1547 und liegt zu Rom in der Kirche del Popolo begraben.

XVIII.

Klerikale Baumeister.

Wenn wir jetzt wieder in frühere Zeiten zurückgreifen, so können wir dies Vorgehen durch das Auffinden ergiebiger Quellen während der Drucklegung dieser Schrift rechtfertigen. Die erste führt den Titel: Recueïl historique de la vie et des ouvrages des plus célebres architectes. Paris 1687. quart. Als Verfasser nennt sich in der Widmung an den Marquis de Louvois: Felibien des Avaux. In dieser Schrift finden wir durch einige Thatsachen erwiesen, wie auch in England und Frankreich seit den ersten Zeiten des Mittelalters von den Klosterbrüdern selbst die Architektur gepflegt worden ist.

Sexulph Abt von Medeshamstade in Großbritannien, nachmals Bischof (Evesque des Merciens) führte selbst den Bau seiner großen Abtei im Jahre 674. (Recueïl p. 160.) Im Jahre 1049 lebte in Frankreich der Ordensbruder Mazon, ein ausgezeichneter Architekt, der Kathedralen baute. (p. 192.) Paradin in seiner Geschichte von Lyon (l. 2. c. 32) berichtet, daß Humbert Erzbischof von Lyon die steinerne Brücke inmitten Lyon's über die Saone baute, „denn er war selber Architekt und gab auch die bedeutende Summe zu diesem Bau aus seinem Einkommen her.“ In den Nekrologien der Abtei von Villeloin

wird 1060 ein Mainardus und Meinerius jeder als Aedificator nostri ejus loci genannt. — Da sie im Nekrologium vorkommen, müssen sie dem Klosterverbande angehört haben. (Recueil 1193.) Sehr komisch klingt es, wenn der Verfasser Felibien bedauert, daß die gothischen Architekten, weder die Säulenordnung noch die andern Regeln der Griechen und Römer genau studirten und daß sie sich mit einer Menge von Zierwerk zu helfen suchten. p. 213 sagt Felibien, daß unter andern Klosterbaumeistern einige Cisterzienseräbte in der Architektur besonders ausgezeichnet gewesen seien. Peter ein Abt des Klosters „Nostre dame des Dunes" baute zuerst mächtige Aquadukte für das Bedürfniß des Klosters, dann machte er einen Entwurf zu einem ganzen Neubau, den er 1214 begann — der Tod überhob ihn fernerer Arbeit. Amelius sein Nachfolger in der Abtei setzte nach seines Vorgängers Plänen den Bau fort bis 1221, in welchem Jahre er sein Amt niederlegte. Nach ihm bauten die Aebte Gilles de Steene, Salomon von Gent, Nicolas de Belle, bis die Abtei 1262 unter Theodorich vollendet wurde. Diese sämmtlichen Aebte waren Architekten. Felibien fügt p. 214 noch bei: Es muß in Anbetracht des Neubaues dieser Abtei „Nostre dame des Dunes" besonders hervorgehoben werden, daß beim ganzen Bau Niemand anders als Klosterbrüder Hand anlegten. Mehr als 400 Personen waren dabei beschäftigt

(Professen und Laienbrüder), Alles: Malerei, Skulptur-, Steinmetz-, Schreiner-, Schlosser-, Zimmermanns- und Maurerarbeit wurde vom Kloster aus besorgt. Wie bei M. Novella (S. 53).

Die zu jenen Zeiten in diesem Kloster gegründete Bauschule wirkte so nachhaltig, daß durch vier Jahrhunderte Baumeister in derselben herangezogen wurden. So erzählt Sander: Le grand Theatre sacré du Duché de Braband. La Haye 1720 3. Vol.

Von den persönlichen Arbeiten bei Kirchenbauten sagt auch Friedrich Hurter (im Innozenz III. 4. Bd. S. 641) nachdem er die Geldmittel, welche Bischöfe zu den Kirchenbauten herbeigeschafft, besprochen: „Dazu kommen etwa von Einem, für Andere zur Ermunterung, als Wirkung innigster Theilnahme, persönliche Leistungen, wie der Bischof von Freisingen Handarbeit an dem Bau seiner Domkirche selbst that (Meichelbek Geschichte von Freisingen S. 154) Hildebert von Mans oftmals mit Werkschuh und Zollstab in der Hand erschien" u. s. f.

Die vereinte Thätigkeit bei Klosterbauten scheint durch ein paar Jahrhunderte ziemlich allgemein in der Uebung gewesen zu sein. Marx erzählt in seiner Geschichte des Cantons St. Gallen (I. Bd. S. 61), es habe die Thätigkeit, welche im 9. Jahrhundert die Benediktiner von St. Gallen belebte, aus dem neuen Bau ihres Klosters

hervorgeleuchtet, den sie mit eigenen Händen ausführten Noch ist der Pergamentriß, unter Abt Gozbert angefertigt, in St. Gallen vorhanden. Der Bruder Winidharus war Baumeister, der Priester Ratgerus ein guter Steinhauer, Isenricus ein guter Arbeiter in Holz — und so waren alle Arbeiter, Zimmerleute, Maurer, Steinmetze und Handlanger Klosterbrüder. Sie führten zuerst die Kirche, dann die Klostergebäude auf und zwar so prächtig, daß ein Gelehrter jener Zeit dieselben als Beweise der großen Fähigkeiten jener Klostergeistlichen zu besehen anräth, um aus dem Bau derselben die Vögel kennen zu lernen, welche dieses Nest bewohnen. (Bene in nido apparet, quales volucres ibi inhabitant, cerne Basilicam et cœnobii claustrum, et non miraris, quod refero. Epist. Ermenrici in analectis Mabilonii). Die Pflege der Musik, des Bücherschreibens, der Wissenschaften zogen ein, nachdem die Aufgabe der Architektur gelöst war. Schon im 9. Jahrhunderte blühte in St. Gallen auch eine Miniaturschule, die schönsten Codices in der Carolingisch-Römischen Schrift, die unserer lateinischen Druckschrift gleicht, finden sich mit fein bemalten Initialen schon aus dem 9. Jahrhunderte. Auch das Pergament bereiteten sich die Brüder selbst und dieses Alles geschah mit so vieler Kunst, daß sich der Glanz des Goldes, Silbers, der Tinte bis jetzt, tausend Jahre lang so schön erhalten hat,

als wären diese Bücher erst vor einigen Tagen geschrieben worden.

Es gibt Leute, welche meinen das fabriksmäßige Anfertigen von zusammengesetzten Gegenständen sei eine allerneueste englische Erfindung. Die alten Chronisten von St. Gallen berichten: „Man arbeitete sich in die Hände, einige verfertigten das Pergament, andere zogen die Linien, andere schrieben die Bücher, andere vergoldeten die Titel und Anfangsbuchstaben, andere malten sie aus, andere verglichen das Geschriebene mit dem Original, und die Letzten banden dasselbe gewöhnlich in fast Zolldicke eichene, mit Leder, Elfenbein oder Metall überzogene Bretter ein. Es war ein eigener Schreibesaal (Scriptorium) da, und gewöhnlich wurde die Zeit zwischen Matutinum und Laudes mit Schreiben zugebracht."

Marx bemerkt bei dieser Gelegenheit: „Der Dienst, welchen die Klöster mit diesem Bücherschreiben der Welt leisteten, kann nie hoch genug gewürdigt werden, denn hätten sie von der heiligen Schrift, von den heiligen Vätern, von den Kirchengeschichtsschreibern, von den Römischen und Griechischen Schriftstellern, nicht so viele Exemplare verfertigt, so würden wahrscheinlich alle Bücher der Alten und alles menschliche Wissen verloren gegangen, und die Menschheit in die äußerste Unwissenheit und Rohheit versunken sein. Der älteste Bücherkatalog in

Mitteleuropa ist jener der Klosterbibliothek aus St. Gallen vom 9. Jahrhundert. Er existirt noch unter den Manuscripten Nr. 728. Auch haben diese Benediktiner in St. Gallen die ersten deutschen Wörterbücher (Vocabularia) im 9. Jahrhundert angefertigt.

Als jene Klöster, welche die Beutegier der Fürsten unter dem Vorwand der Verbreitung des reinen Evangelii, überlebten, von den Wogen der französischen Revolution verschlungen wurden, traf dieses Schicksal 1805 durch Napoleons Allmacht auch das Stift St. Gallen. Was Marx im obigen Werke (III. Bd. S. 666) über dieses Stift sagt — kann wohl auch von hunderten anderer Institute gelten, deren sich gleiche Raubgier bemächtigt: „Billig muß ich auf das Grab dieses Stiftes eine Zähre weinen, das fast 1200 Jahre hindurch in der östlichen Schweiz eine so große Rolle gespielt, und so wohlthätig und kräftig in die jedesmaligen Bedürfnisse der Zeit eingegriffen hatte," — — „das, als Künste und Wissenschaften ein großes Bedürfniß waren, selbe mit gutem Erfolge und auf eine auszeichnende und in ganz Europa bekannte Weise trieb," — — „das, als der Sturm der Zeiten es ergriff, nicht als ein fauler Stamm zerfiel, sondern in gesundem und thätigem Zustande erfunden wurde, davon selbst der geleistete Widerstand ein Beweis ist."

Wenden wir uns wieder zu den Kirchenbauten Frankreichs. Auch die Kirche Saint Oüën in Rouen war gerühmt wegen ihrer ausgezeichneten Schönheit. Sie wurde, von einem Ordensbruder dem Abt Jean Marc. d'Argent im Jahr 1318 gebaut. (Hist. de Saint Oüën par le P. Pommerance.)

Was im Mittelalter in England von vielen Orden durch ihre eigenen Mitglieder gebaut worden ist, wer vermag das noch aufzufinden. Die Ordensarchive, die Nekrologien — die meisten Aufschreibungen gingen durch die Wirren und den Fanatismus der Gewalthaber und Gewaltthaten während der Zeit der Reformation verloren.

Eine andere Quelle ist: Memoire degli Architetti antiqui e moderni 4. Editione accresciuta et corretta dallo stesso Autore Francesco Milizia. (2 Tom. Quart. Bassano Remondini 1785.)

Leo, Erzbischof von Tours, lebte im 6. Jahrhundert, war Architekt und baute verschiedene Gebäude. Es erwähnt seiner Francesco Milizia und fügt bei, „daß in jener Zeit viele Aebte, Mönche, Bischöfe und Priester Architekten waren und auch andere Künste betrieben.“ (Franc. Miliz. T. I. p 80.)

Germanus, Bischof von Paris, machte den Plan zur Kirche, welche König Gidelbert zu Ehren des heiligen Vincenzius errichtete. Heute heißt diese Kirche Saint Ger-

main, nach dem Namen ihres bischöflichen Architekten. Im Auftrag desselben Königs baute dieser Bischof in Angers eine Kirche zu Ehren des heiligen Germanus, Bischofs von Auxerre, darnach baute er auch auf Verlangen dieses Königs ein Kloster in Mans, wie auch andere Klöster an verschiedenen Orten. (Franc. Miliz. Memorie Tom. I. 80.)

Avitus, Bischof von Clermont, und Fereolus, Bischof von Limoges, Agricola, Bischof von Chalons bauten (als Architekten) verschiedene Kirchen in ihren Diöcesen; die Kathedrale, welche Agricola in Chalons baute, war berühmt wegen ihrer Pracht in Marmorsäulen und Mosaiken. Gregorius von Tours zeichnete ebenfalls die Pläne zu den Kirchen seiner Diöcese. Diese sämmtlichen Bischöfe erwähnt Franc. Milizia in seinen Memorie. Er gedenkt unter diesen gerühmten Baumeistern auch eines nicht sehr glücklichen, der wohl ein heiliges Leben führte, aber ein sehr schlechter Baumeister war. Es ist Dalmatius, Bischof von Rhodez, er baute seine Kathedrale — der Bau fiel aber, nach seiner eigenen bescheidenen Ansicht so schlecht aus, daß er ihn zweimal abtrug, um dann wieder von Neuem anzufangen. Endlich starb er darüber und ließ den Bau unvollendet zurück. Diese sämmtlichen Architekten sind aus dem 6. Jahrhundert. (Fr. Miliz. Tom. I. p. 80—87.)

Eloy, der heilige Bischof zu Noyon, ein berühmter Goldarbeiter und Architekt, geboren 588 zu Cadilac (Chatelat) bei Limoges. Sein Vater übergab ihn dem Münzmeister zu Limoges, wo er die Kunst des Stempelschneidens und zugleich die Goldschmiedekunst erlernte. Clotar II. wählte ihn zum Münzmeister, Dagobert II. zum Schatzmeister. Er machte nun die Basreliefs zum Grabmahl des 576 verstorbenen Bischofs von St. Germain. Clotar II. ließ durch ihn zwei goldene mit Steinen verzierte Thronsessel verfertigen, die vom damals schon herrschenden Luxus Kunde gaben. Des Kunsttreibens in der Welt müde zog sich Eloy, nachdem er auf seine Ehren verzichtet, in ein Kloster zurück. Im Jahre 640 wurde er aus demselben zum Bischofstuhl von Noyon berufen. Im Kloster und auch als Bischof entsagte er nie dem Dienste der Kunst; denn noch als Bischof verfertigte er Reliquienschreine und andere Werke der Goldschmiedekunst, von denen einige bis zur Revolution in Frankreich noch sichtbar waren. In St. Denis existirte noch vor der Revolution von ihm ein goldenes Cucifix wie Hernault berichtet. Noch jetzt werden in Frankreich Reliquienschreine auch aus jener Zeit nach und nach sichtbar; so daß Schreiber dieses innerhalb drei Jahren alljährlich neu für den Louvre angekaufte oder für das Hotel Cluny in Paris erworbene gefunden hat. Eine Menge von solchen herrlichen Reliquien-

schreinen, die wie Häuser mit einer Abdachung — den Abbildungen der Arche Noe gleichsehen, sind durch die Stürme der Revolution glücklich hindurchgekommen, und werden jetzt in Sammlungen oder in Sakristeien größerer Kirchen in Frankreich hergezeigt. Sie bezeugen wie die Goldschmiede- und Ciselirkunst schon in den ersten Kunst-Epochen auf einer hohen Stufe gestanden. 644 wohnte Eloy dem Concilium von Chalons bei. Er starb 659. St. Ouen hat das Leben dieses seines Freundes beschrieben. Abbe La Roque hat die Biographie 1693 mit den 16 lateinischen Homilien Eloys in französischer Uebersetzung zu Paris herausgegeben; die Homilien sind ein Beweis, daß der frühere Künstler auch außer seiner Kunst sich des Latein und theologischer Studien bemächtigt haben mußte, ehe er Bischof geworden.

Die klerikalen Baumeister der Vorkarolingischen und Romanischen Zeit in Deutschland sind in dem eben erschienenen ausgezeichneten Werke: „Geschichte der bildenden Künste im Königreich Baiern von Dr. J. Sieghart. München 1862" behandelt.

Bekanntlich haben die christlichen Glaubensboten die Grundsteine der Kunst auch in Deutschland eingesenkt. Einige sind aus Frankreich und Irland, andere aus Italien gekommen. St. Gallen sendete Benediktiner nach Baiern, diese gründeten Tegernsee und das Kloster der h. Afra

in Augsburg. Der Baumeister Abt Etho von Reichenau baute Altaich in Baiern, die Kirche zu Reichenau ward früher vom Egino von Verona gebaut. Im 9. Jahrhundert galt in Salzburg Priester Alfred als ein Meister in jeglicher Kunst. Erzbischof Luitpram sendete ihn dem König von Pauonien. Er predigte das Evangelium und baute Kirchen von der Save bis Pettau. Bischof Arno von Würzburg vollendete seine Kathedrale 891 und soll noch 9 andere Kirchen gebaut haben. Der Abt Ansegis von St. Vandrille war Oberbaumeister Karl des Großen.

Nicht nur in der Karolingischen Zeit auch in der nachfolgenden Epoche des Romanismus steht der Klosterklerus in der Architektur oben an. Dr. Sieghart sagt über diese Zeit: „Als Baumeister wirken noch meistens Mönche, Bischöfe und Kleriker, während die Laien redlich als Handlanger Dienste thun. So trug die Mutter des Erzbischofs Eberhard von Salzburg, eine Gräfin von Biburg und Hipoltstein, zu einer Kirche, die sie erbaute, das Material tausend Schritte weit mit bloßen Füßen hin." Außer dem h. Ulrich von Augsburg waren auch die Bischöfe Otto von Bamberg und Benno von Osnabrück tüchtige Baumeister, dem letzteren wird der Bau des Domes in Goslar zugeschrieben. Der Bischof Gundekar von Eichstädt soll an Theilnahme für Kirchenbauten alle andern übertroffen, er soll während seiner Regierung 126

Kirchen geweiht haben. Von der sonst geheimnißvollen Baugeschichte des kolossalen Domes von Speier im 11. Jahrhundert weiß man doch gewiß, daß zwischen den Jahren 1098 und 1103 der heilige Otto, damals Kanzler Kaiser Heinrich IV., später Bischof von Bamberg die Bauten am Dome geleitet. Die noch stehende Afrakapelle im Dome zu Speier ist sicher sein Werk, wie ihm auch die Zeichnung und Anlage der Fenster des Domes zugeschrieben wird.

Der Benediktiner Thiemo, zuerst Abt von St. Peter zu Salzburg, dann Erzbischof daselbst, welcher auf einem Kreuzzug 1101 den Martyrertod erlitt, war ein Künstler erster Größe seiner Zeit. Sein Biograph sagt von ihm: „Thiemo von trefflicher Anlage, ward mit so göttlicher Salbung erfüllt, daß er nicht bloß die sogenannten freien Künste sich leicht aneignete, sondern auch die mechanischen insgesammt, die Malerei, den Erzguß, die Bildhauerei, die Zimmerei und alle ihre Gattungen und Arten. In allen Weisen und Formen arbeitete er wie mit weichem Wachse, wie es nur eine künstliche Hand zu bilden und zu gestalten vermag.“ In der Abtei St. Peter werden ihm noch zugeschrieben die kleinen Elfenbeinstatuen der Heiligen Benedikt und Christoph, im Schatze noch zwei Madonnen, eine von Holz, eine von Steinguß, in Großgemain und Altach zwei Madonnen. Dr. Sieghart sagt

über ihn: „Jedenfalls hat ein so hochgestellter Meister wieder Schüler um sich gesammelt, und der Kunst einen lebendigen Impuls zu geben vermocht.“

Auch in der zweiten Hälfte des Romanismus im 12. Jahrhundert scheint (nach Dr. Sieghart) in den jetzt zu Baiern gehörenden Landen die Bauführung meistens in den Händen der Geistlichen gewesen zu sein, obwohl wenige Namen uns aufbewahrt sind. Nur in Freising haben wir den Namen des Meisters Luitprecht an der Säule der Krypte angeschrieben gefunden, was wieder mehr an italienische Sitte erinnert.

Daß in den baierischen Klöstern noch immer rege künstlerische Thätigkeit war, bezeugt ein Brief des Abtes von Tegernsee an den Kaiser Heinrich IV., der die Klöster bedrückte. Er sagt: „Wenn man die Mönche in Knechtschaft versetzt, wird sicher alle Kunstübung aufhören, denn wo einem das Leben zuwieder ist, da hat man nicht Lust zu malen oder zu schreiben.“

Johann von Ortega. Ein Sohn des spanischen Edelmanns Vela Velasquez, geboren zu Fontana d'Ortunno bei Burgos. Um den Wirren zu entfliehen, die in Castilien zwischen der Königin und ihrem Gemahl Don Alfred von Arrogonien ausgebrochen waren, ging er als Pilger nach Jerusalem und zog sich nach seiner Rückkehr als Einsiedler in die Wildniß von Montesdosa zurück, dort baute

er eine Kirche, ein Kloster und ein Hospital, welche am Ende des vorigen Jahrhunderts noch im Besitz der Hieronomyten waren. Auch baute er eine Brücke über den Ebro bei Logronno, eine bei Nagera und eine bei San Domingo von 500 Schritt Länge. Wegen der vielen Brücken, die er mit großem Geschick baute, wurde dieser Einsiedler Pontifex (wörtlich Brückenmacher) genannt. (Im 12. Jahrhundert. Fr. Miliz. I. Vol. p. 94.)

Der heil. Dominikus von Calzada ahmte den Johann von Ortega nach. Auch er lebte als Einsiedler, baute dabei Brücken, rodete Wälder aus, und baute auch eine Kirche, die seinen Namen trägt. Er verpflanzte die gothische Baukunst nach Spanien. Er lebte im 12. Jahrhundert unter Alphons VIII. (Fr. Miliz.)

Fulbert Bischof von Chartres baute seine Kathedrale selbst im Jahre 1020. Sie wurde eine der prachtvollsten Kirchen Frankreichs 420 Fuß lang, 120 Fuß hoch. Das Mittelschiff 48 Fuß breit, die ganze Breite 90 Fuß. Fr. Milizia, der in der Zopfzeit schrieb, hatte natürlich gar kein Verständniß für jenen Bau und sagt darüber sehr naiv: „die Kirche sei die schönste Kirche Frankreichs gewesen, freilich nach jener Schönheit, die damals Mode war."

Die Baumeister des 10. Jahrhunderts, welche in Frankreich dem klerikalen Stande angehörten

sind unzählbar. Fiorillo III. Bd. S. 30 sagt darüber: „Die Geistlichkeit war damals in Frankreich wie überall die einzige Stütze der Künste, da sie die wenigen Reste der Cultur in ihren Schooß aufgenommen hatte; auch waren Mönche größtentheils Künstler. So reiste Tutilo, ein Mönch aus St. Gallen nach Metz, um daselbst eigenhändig verschiedene Bildhauerarbeiten auszuführen, und so verfertigten einige Canonici zu Sens, worunter Bernelin und Bernuin die bekanntesten sind, schon früher eine goldene mit Edelsteinen und Inschriften geschmückte Tafel. Anstée, ein Geistlicher von Gorze, würde gewiß mit vielen andern Architekten des 10. Jahrhunderts mehr Beschäftigung erhalten haben, wenn nicht der Aberglaube, daß das 11. Jahrhundert zugleich das Ende der Welt sei, allgemein herrschend geworden wäre und den Bau vieler Kirchen hintertrieben hätte. Diese lächerliche Vorstellung wurde aber die Ursache, daß man weder an die Ausbesserung alter Kirchen noch an die Errichtung von neuen dachte, nicht einmal das Beispiel von Arnoul II. Bischof von Orleans, der seine im Jahre 988 eingeäscherte Kathedrale wieder aufbauen ließ, und von Hildebert, Abt zu Isle Barbe, der im Jahr 985 eine Kirche und ein Kloster erneuerte, waren hinreichend die Furcht vor dem bevorstehenden Ende der Welt aus den Gemüthern des Volkes zu vertreiben. Als aber endlich das gefürchtete Jahr 1000 angekommen,

die Welt aber wieder Erwarten ganz dieselbe geblieben war, so suchte man den Untergang der alten baufälligen Kirchen vorzubeugen, und fing mit neuem Eifer an, Kathedralen, Klöster und selbst in den unbedeutensten Flecken kleine Kapellen zu stiften, deren Bau in der Architektur erfahrene Bischöfe leiteten."

Suggerius, Abt von St. Denis, galt für einen der ersten Architekten seiner Zeit. Er baute die prächtige Kirche von St. Denis 1140 und beschrieb den Bau auch selber. Die Länge hat 335 Fuß, die Breite des Mittelschiffes 39 Fuß. Fr. Milizia ruft darüber entrüstet aus: „Welch ein Wahnsinn von Proportion!" (Che delirio di proportione!) Armer Baukünstler, trotz daß sein Werk 4 Auflagen erlebte; der Wahnsinn ist auf der Seite Milizia's, der eigentlich gar keinen Sinn hatte für die Herrlichkeit und Schönheit von St. Denis.

Richard, Abt von S. Vanne, Benediktiner (Mabillon: Acta S. O. Bened. T. VIII. p. 522—526). Unter seiner Leitung wurden viele Kirchen und Klöster theils neu gebaut, theils restaurirt. Für seine Kirche in S. Vanne ließ er eine kostbare Kanzel und einen Tabernakel reich mit Gold und Edelsteinen geschmückt anfertigen. Ein Zeitgenosse von ihm war der Architekt

Landfridus, wahrscheinlich auch Benediktiner (sicher aber ein Geistlicher), der den berühmten Thurm in Ivry (Nor-

mandie), ein Meisterstück des 11. Jahrhunderts baute. Odericus Vitalis in histor. eccles. lib. 3 sagt von ihm, daß er sich die höchste Anerkennung unter allen Künstlern seiner Zeit in Frankreich erworben. (Ejus ingenii laus super omnes artifices, qui tunc in Gallia erant.)

Guilielmus, Abt von S. Benigne in Dijon, baute eine Rotunde im Römischen Styl, was wie Fiorillo bemerkt: „bei jenem ungebildeten französischen Geschmack merkwürdig ist." Die Köpfe dieser Herren im vorigen Jahrhundert waren für ein Verständniß der großartigen Kirchenbaustyle des Mittelalters ebenso vermauert, wie sie selber die gothischen Kirchenfenster als architektonische monstra überall vermauerten, wo sie mit ihrem Mörtelschäffel dazu gelangen konnten.

Guinamand de la Chaise Dieu, ein Mönch, errichtete im Jahr 1077 das Grabmahl des h. Frontus, ersten Bischofs von Perigueux und verzierte es mit Bildhauerarbeiten, die allgemeine Bewunderung erregten.

Thomas de Merlebery, Abt von Evesham, war Architekt und Bildhauer. Er handhabte selbst den Meißel und errichtete seinen Vorgängern in der Abtei Monumente und machte sich auch seine eigene Tumba. Er starb 1236. (Fiorillo V. 11.4) Auf welcher Höhe die Bildhauerei und Erzgießerei im 13. und 14. Jahrhundert in England standen — ersieht man noch heutigen Tages

in den herrlichen statuarischen Arbeiten, die in den alten Kirchen Englands der Zerstörung im 16. Jahrhundert entgangen sind. In der Westminsterabtei und in Canterbury kann man die Bildhauerarbeiten jener Jahrhunderte mehr vom großen Geist der Kunst getragen, und von höherer und edlerer Conception nennen — als die faden abgeleckten Gestalten der jüngst vergangenen, und auch noch des jetzigen Jahrhunderts.

William Rede, Bischof von Chichester in England, baute um die Mitte des 14. Jahrhunderts die Bibliothek des Merton College in Oxford sammt der Kapelle und das Schloß Amberley. Er galt als der größte Mathematiker seiner Zeit in England 1385.

Elia von Berham, Canonicus von Salisbury, baute ebenfalls um die Mitte des 14. Jahrhunderts die Kathedrale von Salisbury.

William Wickam, Bischof von Winchester, Kanzler von England und Siegelbewahrer, geboren 1324, gest. 1464. Sein Geburtsort war das Dorf Wickam. Er zeichnete sich in seinen Studienjahren zu Oxford dermaßen aus in der Philosophie, der Mathematik und den freien Künsten, daß der König von England ihn in seine Dienste nahm und ihn zu politischen Sendungen gebrauchte, besonders ausgezeichnet war er als Architekt; deßhalb übertrug ihm der König die Oberaufsicht über

tet Fiorillo (V. 30.): „Ein sehr interessantes Manuscript, das die Lebensläufe der Aebte von Gloucester enthält, gibt uns über die artistische Beschäftigung der Mönche im 14. Jahrhundert viel Licht. Der Verfasser erzählt nämlich, daß der Abt Wigmore, der unter Eduard II. lebte, nicht nur die freien und mechanischen Künste in seinem Kloster gefördert habe, sondern auch selbst ein geschickter Künstler gewesen sei, indem er silberne Tauben auf eine Decke von Atlaß zum Gebrauche beim Pfingstfeste gestickt habe. In dem großen Speisesaal seines Klosters bewunderte man die Porträte aller Könige bis auf Eduard II., dem er selbst ein glänzendes Fest gab. Aus diesen Nachrichten ergibt sich, daß die Porträtmalerei schon zu jenen Zeiten in England gepflegt worden ist. Walpole in seinen Anecdotes of the Arts in England bedauert, daß die meisten Porträts von Königen und berühmten Männern des 14. und 15. Jahrhunderts durch die barbarische Wuth der Reformatoren zerstört worden sind.

Abate Antonio Bamboccio, Bildhauer, Maler und Architekt, geboren in Piperno 1368. Sein Vater war Bildhauer, gab ihn nach Neapel in die Lehre zu Masucio — als dieser und sein Vater starb, kam er zum Bildhauer und Architekten Ciccione, nachdem sich der Jüngling in diesen beiden Künsten Fertigkeit erworben, wollte er

auch in der Malerkunst einige Fortschritte machen und begab sich in die Lehre zum Maler Colantonio del Fiore. Er brachte es bald so weit, daß Kirchenbilder bei ihm bestellt wurden, sowohl für die Domkirche als für S. Chiara. Doch zog es ihn bald wieder zu jenem Kunstzweig, in dem er das größte Talent entfaltete und nach den Zeugnissen seiner Zeitgenossen der beste Meister in Neapel wurde. Er machte das Familiengrab der Carboni und als der Cardinal Carbone 1404 starb, wurde Antonio bestimmt, ihm ein kostbares Grabmal aus Marmor anzufertigen. Als es fertig war, wurde es allgemein bewundert und selbst sein früherer Meister Ciccione ließ seinem Schüler alle Gerechtigkeit widerfahren. Der Cardinal und Erzbischof von Neapel Arrigo Minutolo gab ihm den Auftrag, das Portal am von Carl I. gebauten Dome aus Marmor anzufertigen. Zu beiden Seiten bilden Löwen die Basis von kleinen Säulen und auf diesen erheben sich übereinander in zierlichen Baldachinen die Schutzheiligen Neapels. Die Spitze bildet der Erzengel Michael, der den höllischen Drachen bewältigt. Ganz Neapel war über dieses Kunstwerk entzückt, nachdem die Gerüste weggenommen und es sichtbar worden — und der Erzbischof freute sich dermaßen über diese gelungene Arbeit, daß er den Meister mit einer Abtei zwischen Aversa und S. Maria di Capua bedachte, welche 400 Skudi Jahreseinkommen abwarf.

Der Künstler war nun Abt so gut wie irgend ein anderer und meißelte auch seinen Titel von nun in seine Arbeiten, wie es in dem Grabmal des Ludovico Aldemaresco, das Antonio in seinen alten Tagen anfertigte, zu ersehen in der Inschrift: Abas Antonius Bamboccius de Pimperno, pictor et in omnibus lapidibus, atqu. metallorum sculptor anno settuagenario etatis fecit 1421. (Das stimmt mit seinem angegebenen Geburtsjahre nicht überein.) Bernardo di Dominici führt in seinen Vite dei pittori scultori ed architetti Napoletani, 2. Band, neue Auflage Napoli Trani 1840, p. 274 bis 287 alle seine Werke an. Criscuolo nennt ihn den besten Bildhauer und Architekten, der alle anderen Zeitgenossen überflügelt, und gleichsam der Meister der Bildhauer war (e anco quasi lo maestro in scoltura.) Er starb ungefähr 1435.

Juan de Pozo, lebte inmitten des 15. Jahrhunderts in Cuenca in Spanien. Er war Canonicus an der dortigen Kathedrale und Stifter des Dominikanerklosters San Pablo in der Nähe derselben Stadt. Er galt als einer der größten Baumeister seiner Zeit. Sein Werk ist die berühmte Brücke, die über den Fluß Huecar zum Kloster führt. Sie schwebt auf 5 Bogen, deren mittlerer 150 Fuß Höhe hat. Die Brücke ist 350 Fuß lang und soll 63,000 Dukaten gekostet haben. Auch die gothische Kirche des von ihm gestifteten Klosters, wie das

Kloster selbst, sind sein Werk. Im Kreuzgang ist sein Grab mit seiner auf demselben liegende Statue. (Antonio Ponz: Viaggio di Spagna und Fr. Milizia I. Vol. 136.)

Fray Juan von Escobedo, Laienbruder bei den Hieronomytanern zu Parral in Spanien und Architekt des Königs. Von seinen Werken ist nur verzeichnet die große Wasserleitung, die auf Bogen das Wasser in die Stadt Segòvia führt.

Bartolommeo de Bustamente, im 16. Jahrhundert Caplan des Cardinals Juan de Tayera, Erzbischofs von Toledo. Er war Architekt des herrlichen Hospitals von San Juan bei Toledo sammt der Kirche. Den Hof zieren 112 Granitsäulen. Das Gebäude wurde 1545 auf Kosten des Stifters Cardinal Tayera begonnen und fand den Beifall der Baukundigen damaliger Zeit.

Francesco Grimaldi, Teatiner zu Oppido im Neapolitanischen geboren. Sein erster Bau war die Theatinerkirche Santi Apostoli in Neapel 1590. Eben so baute er die Capella del Tesoro für die Kathedrale daselbst, gegenüber der Basilika der heiligen Restituta, welche Kirche früher die Kathedrale war. Somit besteht die jetzige Kathedrale von Neapel eigentlich aus 3 Kirchen. Der Bau der Schatzkapelle wurde durch Concurrenz vergeben; auch der berühmte Bernini war unter den Mitbewerbern und dem Plan Grimaldi's wurde der Sieg zuer-

kannt. Der Bau begann 1688. Diese Kapelle, wenn man in den Dom hineingeht rechts, in welcher das Blut des h. Jannarius aufbewahrt wird, ist bedeutend groß. Sie bildet ein griechisches Kreuz, 42 Säulen und sieben Altäre. Darin befinden sich die Reliquien und die silbernen Büsten der h. Patrone von Neapel. Die Infel für die Büste des h. Jannarius wiegt 20 Pfund Gold und ist mit 3700 Edelsteinen versehen. Der Eindruck, welchen diese beim Hochaltar zwischen den Leuchtern stehenden vielen Büsten machen, gewährt keine künstlerische Befriedigung *).

Merkwürdig ist der eigenthümliche Eifer, welchen hier zwei Maler für die christliche Kunst an den Tag zu legen für gut befunden haben. Für die Freskomalereien waren nämlich die Maler Cavaliere d'Arpino, Guido Reni und Gessi schon bestimmt. Dadurch fühlten sich die Herren Spagnoletto und Correnzio tief gekränkt. In ihrem Feuereifer drohten sie nun den obigen drei Malern: dieselbigen umzubringen, wenn sie es wagen sollten an die Arbeit zu gehen Diese drei, denen das Leben lieber war als das Malen, verließen Neapel und Spagnoletto wurde dann richtig beauftragt die Wunder des h. Jannarius zu malen. — (Eine genaue Beschreibung dieser Kapelle

*) Ueber diese Capella del Tesoro in: „Kennst Du das Land." S. 319.

in Bernardo de Dominici: Vite et cet. Tom. III. pag. 3—11.)

Später baute Grimaldi noch die Kirche S. Andrea della Valle in Rom, nachdem Olivieri während des Baues gestorben und die, S. Maria degli Angioli a Pizzo Falcone in Neapel. Auch war Grimaldi ein so ausgezeichneter Erzgießer, daß er in dieser Kunst Unterricht ertheilte. Antonio Monte war sein Schüler.

Don Camillo Guarini, Teatiner, geb. 1624, aus Modena. Ein großer Theoretiker und sehr fruchtbarer Praktiker in der Baukunst. Er schrieb: Placita philosophica, Euclides adauctus, Coelestis Mathematica und in italienischer Sprache Architettura civile. Er wurde zum Baumeister des Herzogs von Savoyen ernannt, und baute halb Turin; freilich alles im Style damaliger Zeit. Seine Bauten sind: 1. Das Po-Thor. 2. Die Kapelle vom Schweißtuch. 3. Die Kirche S. Lorenzo. 4. Die Kirche S. Philippo Neri. 5. Pallast des Prinzen Filibert. 6. Zwei Palläste für die Prinzen von Carignan, einen zu Turin, den andern zu Racconigi. In Modena baute er die Kirche San Vincenzo, in Verona: Tabernacolo di S. Niccolo, in Vicenza S. Gaetano, in Messina die Kirche de Sommaschi, in Paris St. Anna. Selbst in Lissabon baute er die Kirche: Maria von der Vorsehung. Wenn wir auch mit dem Baustyl, der in seiner Zeit Mode

war, nichts weniger als einverstanden sind, so muß doch Rücksicht darauf genommen werden, daß er eben in seiner Zeit weit und breit als Baumeister gesucht wurde. Er starb 1683.

P. Orazio Grassi, (In continuatione dell' opera di Soprani da Carlo Gius. Ratti), wurde ungefähr 1600 aus einer sehr reichen adeligen Familie in Savona geboren, trat in die Gesellschaft Jesu ein, studirte, wurde zum Priester geweiht, schrieb mehrere Werke über Mathematik und Astronomie, baute am Dom zu Savona, errichtete dort den Hochaltar, und machte in Rom nach Grundlage der Pläne von Domenichino und von Algardi — zuletzt jenen Plan von S. Ignazio, nach welchem diese Kirche gebaut wurde. Er starb in Rom am 23. Juli 1654 und wurde in S. Ignazio beigesetzt.

Fra Borgonzoni, Franziskaner, baute Ende des 17. Jahrhunderts die Kirche S. Maria della Vita in Rom und zur Franziskanerkirche in Bologna 4 Kapellen und die Sakristei.

P. Giov. Battista Guerra. Ein Bruder des Giovanni Guerra da Modena, der unter dem Pontificat Sixtus V. Hofmaler war. Battista wendete sich der Architektur zu und baute unter Anderem die Kirche seines Ordens beim Oratorium: Madonna della Valicella. In dieser Kirche wurde er auch begraben. (Baglioni p. 152.)

Domenico Martinelli, geboren in Lucca 1650. Franc. Milizia sagt von ihm (Tom. II. p. 212.): „Seine Frömmigkeit führte ihn in den geistlichen Stand, sein Geschmack zur Malerei und Architektur." In Rom wurde er Custos der Accademia di S. Lucca; als solcher schrieb er Werke über die Perspektive und über die Architektur. Milizia sagt auch, von ihm sei die Zeichnung zum Liechtensteinischen Pallast in Wien (wahrscheinlich zu dem in der Roßau). Er baute sonst noch in Deutschland und Italien und starb 1718.

Filippo Ivara, geboren 1685 zu Messina; beschäftigte sich von Jugend an mit Zeichnen und Baukunst. Er wurde Geistlicher, ging nach Rom und studirte unter dem Architekten Fontana. Er mußte sich seinen Lebensunterhalt mit Kupferstechen fristen. Als der Herzog von Savoyen König von Sizilien wurde, berief er Ivara nach Messina in seine Vaterstadt, und gab ihm den Auftrag einen Pallast zu entwerfen, dessen Fronte am Hafen stehen sollte. Ivara machte einen Plan und der König war über denselben so sehr zufrieden, daß er ihn zu seinem ersten Baumeister ernannte, mit einem Jahresgehalt von 600 Römischen Skudi. Er nahm ihn nach Turin mit und verlieh ihm dort die Abtei di Selve mit einem Einkommen von 1100 Skudi. Wir haben es hier freilich mit keinem armen Klosterbruder zu thun, sondern

mit einem Manne, dessen Talent auch die Anerkennung und den Lohn dieser Welt gefunden. In Turin führte er nun die Façade der Karmelitenkirche in Piazzo San Carlo aus. Auf dem Hügel Superga baute er im Auftrag des Königs Viktor Amadeus eine prächtige ex voto Kirche. In der königlichen Villa della Veneria schuf er die Schloßkapelle u. s. w. Fr. Milizia führt seine Arbeiten weitläufig an. Den Winter pflegte er in Rom zuzubringen, das begreiflicher Weise sein liebster Aufenthaltsort gewesen. Auch hier arbeitete er in seiner Kunst. Er machte ein Modell zur Sakristei von St. Peter u. a. In seinen Schöpfungen war er überaus schnell. Oefter zeichnete er während des Kaffeetrinkens am Morgen mit der nächsten besten Feder schöne und brauchbare Pläne. Der König von Portugal ersuchte Viktor Amadeus: er möge ihm Ivara auf einige Zeit überlassen, und nahm denselben also zu leihen.

Ivara rüstete sich von Rom aus zur Abreise; schon war der Wagen bereit und Ivara eben beschäftigt die letzten Reiseeffekten schnell in den Koffer einzupacken, da kommt plötzlich der Provinzial de Paolotti und begehrt den Plan zur Stiege für Trinità de Monti, welcher schon lange bestellt war. Ivara bekennt: daß er leider nichts gemacht habe und fügt bei: daß jetzt auch durchaus keine Zeit mehr sei um den Provinzial zu be-

friedigen. Dieser ist aber nicht gesonnen, diese Fahrlässigkeit kalten Blutes hinzunehmen und ergeht sich in sehr aufrichtig gemeinten Vorwürfen. Ivara um den eben vor der Abreise sehr unliebsamen Gast zu befriedigen — erhebt sich von seinem Koffer, nimmt Papier und Feder und schmiert (wie man zu sagen pflegt) stehend einen prächtigen Entwurf zur Stiege von Trinità de Monti auf's Papier, so daß man in der Folge herzlich bedauerte, diesen Plan nicht ausgeführt zu haben. Die jetzige Stiege ist vom römischen Architekten Francesco de Sanctis und mit dem schönen Plane Ivara's nicht zu vergleichen. Es gibt Leute — welche die Trefflichkeit einer Arbeit von der Zeit abhängig machen, die ein Künstler damit zugebracht.

In Lissabon wurden Ivara's Pläne zur Patriarchalkirche, zum königlichen Pallast und zu andern öffentlichen Gebäuden ausgeführt.

Man war mit seinen Arbeiten hier derartig zufrieden, daß es Auszeichnungen und Geld förmlich regnete. Er bekam eine jährliche Pension von 3000 Skudi, ein Kreuz aus Brillanten, Edelsteine, kostbares Porzellangeschirr u. s. w. Von Lissabon aus ging er nach Paris und London. Als er nach Turin kam, erwarteten ihn Aufträge für die Kuppel S. Andrea in Mantua, für die des Domes in Como, für die Façade des Domes in Mailand. Milizia führt nun noch eine Menge Arbeiten

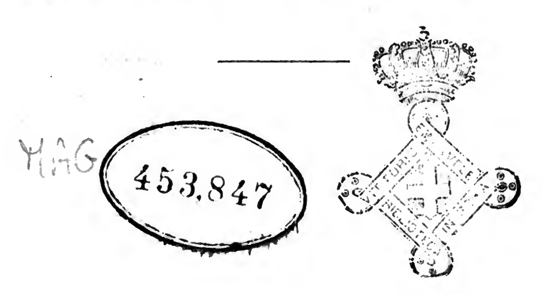
Ivara's in und um Turin an. Seine letzte Arbeit und sein Ende war die Erbauung des königlichen Pallastes in Madrid. König Philipp V. von Spanien hatte ihn dorthin gerufen. Kaum war der Plan zum Pallast gezeichnet, als der Abt Ivara von einem Fieber ergriffen in seinem 50. Lebensjahre starb. 1735.

Wer konnte mit einem größeren Seelenfrieden dem Tod entgegenschauen, Fiesole und alle jene Kunstgenossen der Klosterzelle — die in Armuth und Demuth gelebt, oder dieses künstlerische Glückskind, welches im Tode erst die Bande des Reichthums und der Ehren zerreißen mußte, von denen es in dieser Welt festgehalten war?

Abate Don Domenico Cerati, ein Vicentiner, lebte in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Padua, wo ihm der neuerrichtete Lehrstuhl für Civilbaukunst übertragen wurde. Er baute auf die Grundlage des furchtbaren Thurmes (der Zeuge der Grausamkeiten des Tyrannen Ezzelin war) die berühmte Sternwarte (specola) der Universität Padua, so daß von jenem Platze aus jetzt die Größe und Herrlichkeit der Wunder Gottes den Menschen bekannt wird, wo früher ein Mensch in seiner Verkehrtheit Grausamkeiten und Schandthaten von unerhörter Größe geübt. Cerati baute das Spital in Padua und nach seinem Plane wurde der jetzt weltberühmte Platz Prato della Valle mit seinen Statuen berühmter Venetianer

und Paduaner, seinen Wasserbächen, seinen 4 Brücken und seinen Baumgruppen angelegt.

Das wären jene klerikalen Architekten, von denen sich in verschiedenen Werken (wie selbe auch angeführt worden) zerstreut, mindestens kleine Lebensskizzen gefunden haben. Auch nur annähernd die richtige Zahl derselben aufzufinden, ist eine Unmöglichkeit, denn sicher sind ja die wenigsten der Geschichte aufbewahrt worden. Hurter sagt über die alten Baumeister (Innocenz III. 4. Bd. S. 629): „Deßwegen ist es durch Geschichte und durch Sage aufbewahrt worden, daß Diejenigen, welche zu diesen staunenswerthen Denkmählern die Risse gefertigt haben (deren Urheber im eigentlichsten Sinne) ob auch ihr Name nicht zur Kenntniß der Nachwelt gekommen, glaubensfreudige, gottergebene, fromme demüthige Meister gewesen seien. Sie haben, ohne dessen bei sich und auch bei Andern sich zu erheben, gleich als genügten sie damit nur einer ganz natürlichen, für einen Jeden sich verstehenden Christenpflicht, dankbar in ihren Meisterwerken Gott wieder zurückgegeben, was er an geistiger Kraft, verherrlicht und erleuchtet durch seine in Christo erschienene Gnade ihnen zuvor verliehen."





Wien.

Druck von F. B. Geitler.



